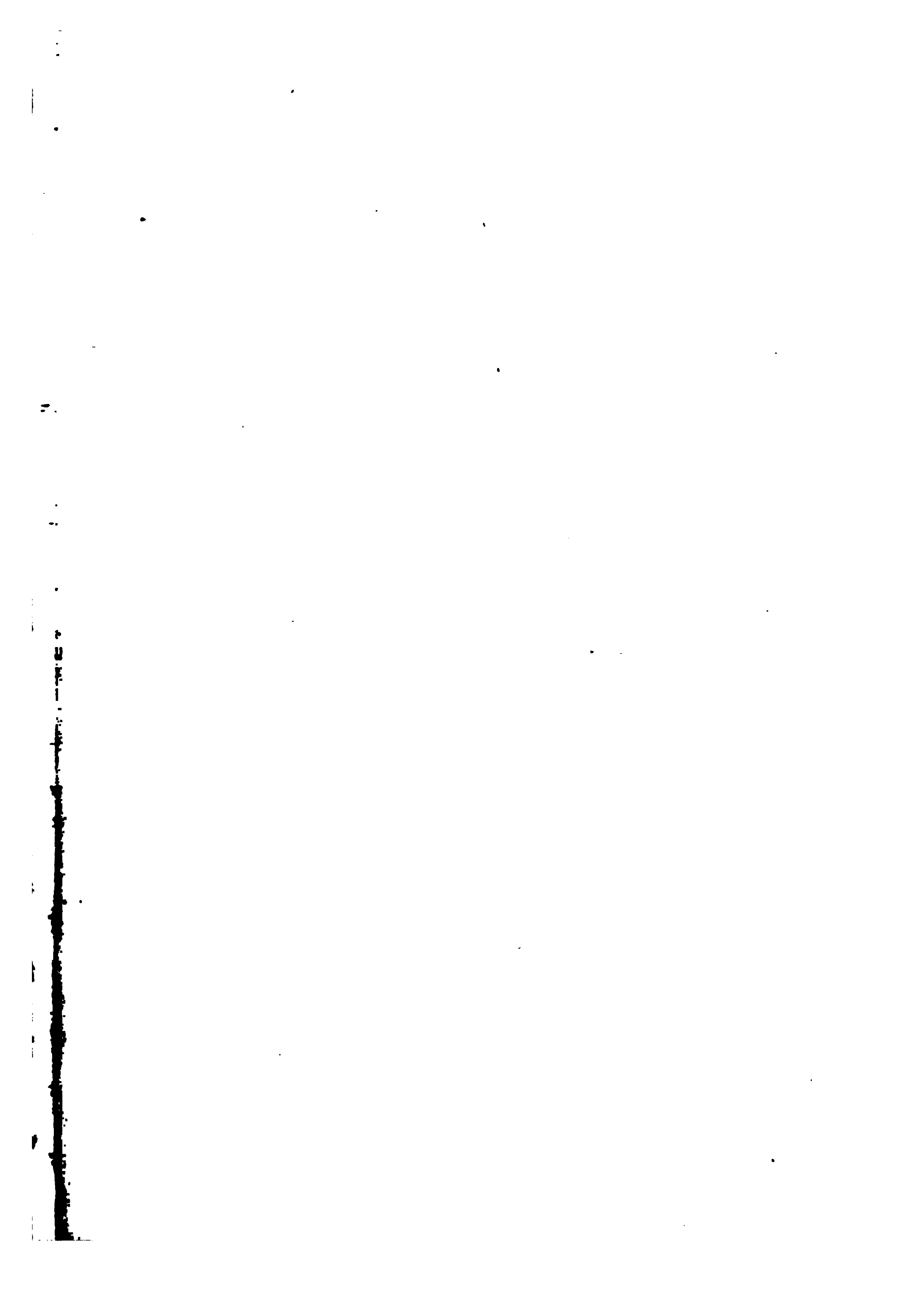
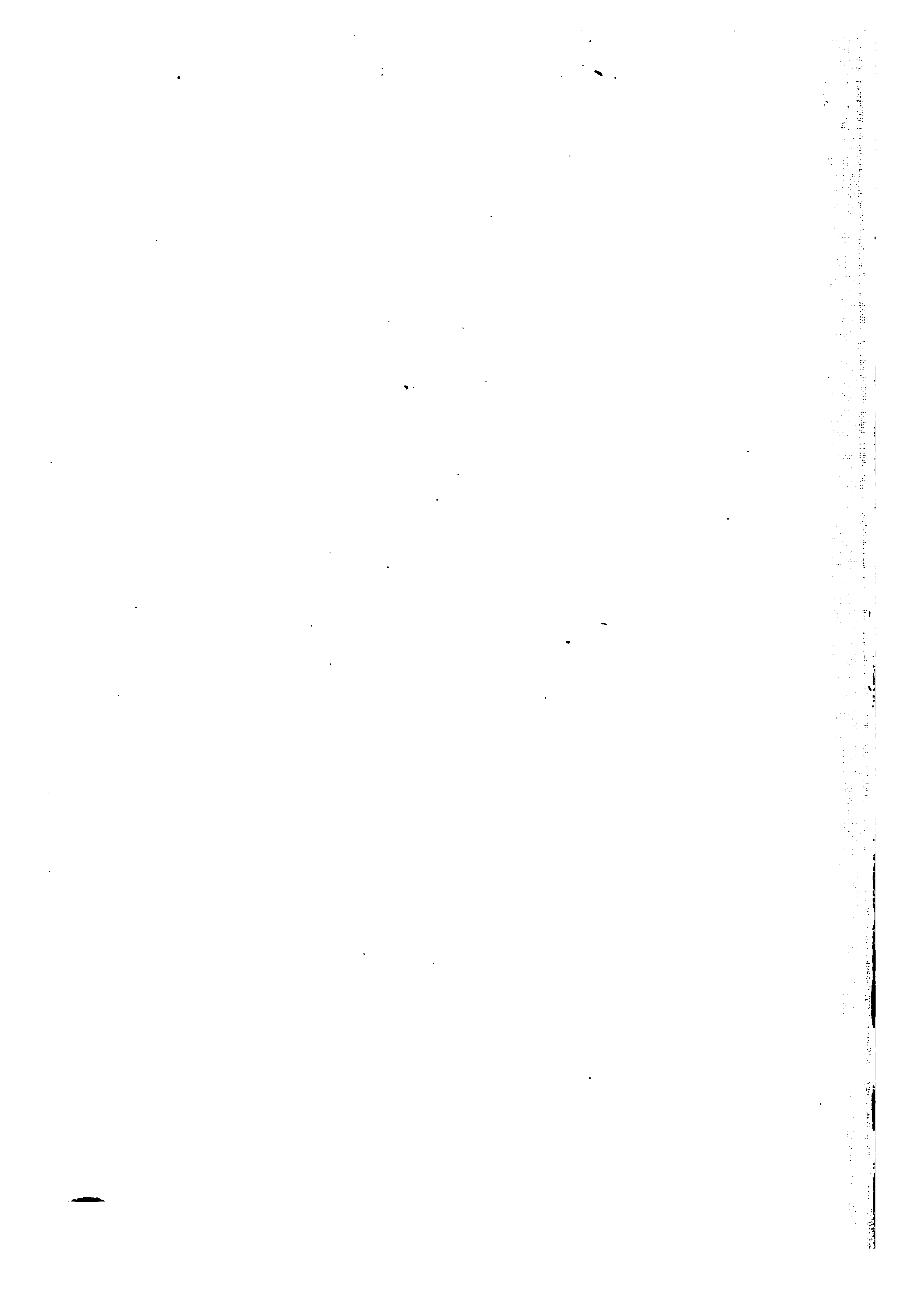




OTTO SCHUBERT

GESCHICHTE DES BAROCK IN SPANIEN

PAUL NEFF VERLAG
(MAX SCHREIBER)
ESSLINGEN A. N.



Barock in Spanien

GESCHICHTE DER NEUEREN BAUKUNST

I. GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN ITALIEN von *Jacob Burckhardt*. 4. Auflage. Bearbeitet von Dr. H. Holtzinger. Geheftet M. 12.—. Gebunden M. 15.—.

II. GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN DEUTSCHLAND von *Wilhelm Lübke*. I. Band. Neue Auflage in Vorbereitung.

III. — II. Band. desgl.

IV. GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN FRANKREICH von *Wilhelm Lübke*. Neue Auflage in Vorbereitung.

V. GESCHICHTE DES BAROCKSTILES, DES ROKOKO UND DES KLASSIZISMUS von *Cornelius Gurlitt*. I. Teil: ITALIEN. Neue Auflage in Vorbereitung.

VI. — II. Teil: BELGIEN, HOLLAND, FRANKREICH, ENGLAND. Neue Auflage in Vorbereitung.

VII. — III. Teil: DEUTSCHLAND. Neue Auflage in Vorbereitung.

VIII. GESCHICHTE D. BAROCK IN SPANIEN von *Otto Schubert*. Geheftet M. 25.—. Gebunden M. 28.—.

GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT, WILHELM LÜBKE,
CORNELIUS GURLITT UND OTTO SCHUBERT

ACHTER BAND:

GESCHICHTE DES BAROCK IN SPANIEN

VON OTTO SCHUBERT

ESSLINGEN A. N.
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1908

GESCHICHTE

DES

BAROCK IN SPANIEN

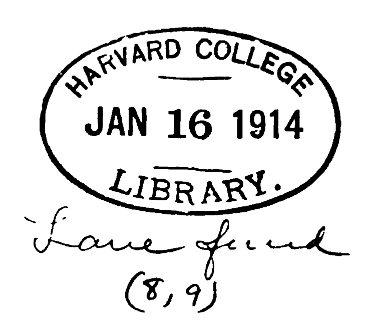
VON

OTTO SCHUBERT

MIT 292 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 1 DOPPELTAFEL



ESSLINGEN A. N.
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1908



Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

CORNELIUS GURLITT

IN DANKBARER VEREHRUNG

GEWIDMET

Vorwort

An der Ungunst der Verhältnisse wie Größe des Vorhabens scheiterte die umfangreichste und beste Publikation spanischer Baukunst: Die Monumentos arquitectónicos de España. Mit der Platereske endet das Darstellungsgebiet dieses von der Regierung herausgegebenen Werkes. Auch die im Jahre 1846 angeregte Inventarisation der Kunstdenkmäler mußte unterbleiben. Ursprünglich nur als Führer für diese geschrieben, bildet somit Cavedas 1848 veröffentlichte, mit der Herrschaft der Römer beginnende Geschichte der Baukunst in Spanien: „Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España" die einzige, wenn auch mangelhafte Darstellung der spanischen Architektur seit den Tagen der Befreiung und Einigung des Landes, seit dem Entstehen einer spanischen Nation, einer selbständigen Malerei und Bildnerei. In dies der Wissenschaft weniger zugängige Gebiet durch Sammeln des vorhandenen Materials — auf der von C. Gurlitt eingeschlagenen Bahn — Licht zu bringen, nicht ein systematisches Bearbeiten nach diesen oder jenen ästhetischen Grundsätzen, ist der Zweck dieses Buches. Ein Architekt hat es hergestellt und bietet es den Kunstgelehrten zu weiterer wissenschaftlicher Verwertung wie den Kunstfreunden zur Belehrung, vor allem aber seinen Kunstgenossen zur Anregung dar. Deshalb ist der Abbildung ein verhältnismäßig großer Raum darin gewidmet, um nicht nur durch das Wort, sondern auch im Bilde einen möglichst vollständigen Überblick über drei an Taten und Kämpfen reiche Jahrhunderte spanischer Baukunst zu geben. Soweit keine Quelle angegeben, liegen den Abbildungen — mit wenigen Ausnahmen — Originalaufnahmen des Verfassers zugrunde.

Die Anregung, Spaniens Barock zu studieren, verdanke ich meinem Lehrer Geheimrat Prof. Dr. Cornelius Gurlitt, dem ich für seine opferfreudige, tatkräftige Unterstützung ehrerbietigsten Dank ausspreche. Ich danke Herrn Geheimrat Prof. Dr. Karl Woermann, Prof. Dr. Robert Bruck, Dr. Ernst Zimmermann, Regierungsbaumeister Volkmar Ihle, wie all den

andern, die meine Arbeiten durch ihren Rat und Unterstützung gefördert: Erzbischof José Maria de Coz in Valladolid, Pastor Fliedner, Bibliothekar Angel de Barcia Pavon und Prof. Vicente Lamperez y Romea in Madrid, Konsul Dr. Winter in Cadiz, dem Kapitel von Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza und dem Prior de los Felipinos in Valladolid. Vor allem möchte ich aber der beiden Gelehrten gedenken, die mir ihre noch ungedruckten Archivstudien zur Verfügung gestellt: Archivar Pablo Perez Costanti Ballesteros in Santiago und Manuel Gil Gay in Valencia. Soweit ich dieselben verwandt, ist durch Fußnoten darauf hingewiesen. Zum Schluß möchte ich noch dankend erwähnen, daß auch der Verlag nicht vor den mit der Ausstattung verbundenen Arbeiten und Kosten zurückgeschreckt ist.

Dresden, im August 1908

Otto Schubert

Inhaltsverzeichnis

Erstes Kapitel Die Grundlagen des spanischen Barock

Zweites Kapitel Herrera und seine Zeit

Drittes Kapitel Die Loslösung von Herreras klassischer Strenge zu barocker Freiheit

Viertes Kapitel **Der Sieg des Barock**

Fünftes Kapitel **Der Churriguerismus**

Sechstes Kapitel **Der auf Herrera und Cano fußende Plattenstil**

Siebentes Kapitel **Die Oviedenser Schule und der vitruvianische Rückschlag im Churriguerismus**

Achtes Kapitel **Italianismus im Churriguerismus**

Neuntes Kapitel **Der vitruvianisch-klassizistische Barock**

Zehntes Kapitel **Vom vitruvianischen Barock zum römisch-herreresken Klassizismus**

Elftes Kapitel **Vom römisch-klassizistischen Barock zum hellenistischen Klassizismus**

ERSTES KAPITEL

Die Grundlagen des spanischen Barock

1. Das Werden der Nation = bis zu ihrer Einigung = durch König und Kirche

Im Hinblick auf vergangene Größe und Pracht nicht bewußt heimisch eigenartig schufen Michelangelo und Palladio, die beiden Leuchtsterne italienischer Baukunst im Zeitalter des Humanismus. Über die Grenzen ihres von Streitigkeiten zerrissenen Vaterlandes hinaus galt ihr Ringen einer höheren ideellen Welt, einem Gemeingute der Menschheit: und aus ihren Werken schöpfte die ganze Welt Kraft und Anregung. Lebendig kraftvoller verkündete sich das Nationalbewußtsein im Weltreiche Spanien. Der Existenzkampf zweier Rassen hemmte hier die Geister, sich willenlos dem Traume von einer Wiedergeburt antiker Kunst hinzugeben. Den Äußerungen dieses durch die Not des Augenblickes bedingten Nationalstolzes brachte die Welt wohl Bewunderung und Grauen, nicht aber volles Verständnis entgegen, so daß sie nie Gemeingut aller Völker werden konnten. *Herrera* — *Churriguera* sind die Marksteine spanisch-nationaler Baukunst; denn die oft als schönste Blüte spanischen Geistes gepriesene Platereske wurzelte im Auslande. Vorbedingung nationaler Kultur, nationaler Kunst ist die Einigung eines Stammes zu verwandter Anschauung und Lebensführung. Der Besitz des gesegneten Landes südlich der Pyrenäen war seit Jahrtausenden das begehrenswerte Ziel aller Kriegsgewaltigen gewesen. So hatte ein Volk nach dem anderen hier Spuren seines Daseins hinterlassen. In grauer Vorzeit brachte ein phönikischer König — der Herkules des griechischen Mythos — mit sieggewohnten Heeren die Kultur seines Weltreiches. Den Ruhm des mächtigen Eroberers verkündeten die Säulen des Herkules, bis sie durch das Eindringen der Mauren zum Felsen des Tarik (Gibraltar) wurden. Die Ansiedelungen der Griechen waren wohl nur unbedeutend. Ihre Kultur faßte erst mit der römischen Herrschaft festen Fuß. Karthagos Untergang besiegelte auch das Schicksal der pyrenäischen Halbinsel. Die römischen Kohorten drangen immer tiefer in das Innere ein, immer vollkommener wurde Spanien durch die ständigen römischen Legionen und die Ansiedelung alter Soldaten romanisiert. Die Fruchtbarkeit des Bodens und das günstige Klima, der blühende Handel und Gewerbe machten es zur reichsten und wichtigsten Provinz des ganzen Reiches. Cadix war die einzige Stadt der Welt, die in bezug auf Größe und Reichtum mit Rom konkurrieren konnte. Seine Bürger besaßen das römische Bürgerrecht. In Italica (bei Sevilla) erblickten zwei römische Kaiser das Licht der Welt. Als in den Stürmen der Völkerwanderung der stolze Bau des römischen

Reiches zusammenbrach, drangen von Norden her auch in Spanien die Germanen ein. Den Vandalen folgten die Sueven, den Sueven die Westgoten, bis schließlich 711 nach der unglücklichen Schlacht von Xeres de la Fronteira diese ganze westgotische Kultur sich vor den afrikanischen Scharen in die nördlichsten Berge der Halbinsel zurückziehen mußte. Nur Asturien und Kantabrien hatten dem Vordringen der Araber ein Bollwerk entgegengestellt. (In diesen zu allen Zeiten von den kulturellen Strömungen durch ihre geographischen Verhältnisse ein wenig ausgeschalteten Provinzen hat sich bis auf unsere Tage die baskische Sprache erhalten.) Jene von der Sage verherrlichten Kämpfe gipfeln in der Verteidigung der Höhle von Covadonga bei Oviedo durch den Asturier Pelayo mit nur 30 Getreuen. Oviedo sollte auch der Ausgangspunkt für die Einigung des Landes werden, indem von hier aus die drei Alphonsos die Nordküste, dann Kastilien und Leon eroberten. Die Markgrafschaft Barcelona und das Königreich Navarra mit den baskischen Provinzen erlangten durch den Verfall des Merowingerreiches ihre Selbständigkeit. Trotzdem diese christlichen Provinzen durch innere Thronstreitigkeiten, Bürgerkriege und Teilung völlig zersplittert waren, dehnte sich doch die Befreiung vom fremden afrikanischen Joche immer weiter nach Süden zu aus, bis schließlich im Anfange des 11. Jahrhunderts Sancho d. Gr. von Navarra das ganze christliche Spanien vereinigte; freilich nur für kurze Zeit, denn mit seinem Tode löste das Reich sich wieder auf in Navarra, Barcelona (= Aragon) und Katalonien, während im Westen ein abenteuernder Kapetinger die Grafschaft Portugal von Kastilien losriß und die Mauren aus dem Gebiete der Westküste verdrängte. Mit dieser Loslösung von Spanien scheidet Portugal aus der künstlerischen Entwicklung seines gehaßten Nachbarn aus, wenn auch die gleichen Vorbedingungen in beiden Ländern verwandte Kunstäußerungen zeitigten. Nur noch einmal, nach dem Tode des Königs Sebastian, kam es für 60 Jahre unter spanische Oberhoheit, die aber, ohne tiefere Spuren zu hinterlassen, vorübergegangen sind. Eigene Künstler hat Portugal noch weit weniger als Spanien hervorgebracht; daher folgt seine spätere Kunst der Frankreichs und Italiens. In der Mitte des 13. Jahrhunderts ist schließlich die Macht folgendermaßen verteilt: Im Westen Portugal (in seiner jetzigen Größe), im Süden in den Berglanden von Granada und Málaga die letzten Trümmer der Maurenherrschaft, im Osten Aragon (Aragon, Barcelona, Valencia und die Balearen umfassend). Nordwestlich der über die Pyrenäen herüberreichende Teil von Navarra und das verbleibende Land: Kastilien und Leon. Durch die Vermählung von Ferdinand dem Katholischen mit Isabella von Kastilien wurden Aragon und Kastilien und, da Ferdinand nach dem Tode seiner Gattin auch Navarra erbte, das ganze christliche Spanien geeint. Die erste große Aufgabe, vor die sich die geeinte Dynastie gestellt sah, war die Rückeroberung der südlichen, noch in maurischem Besitze befindlichen Provinzen Granada und Málaga, der Kreuzzug gegen die Feinde Christi, d. h. die politische wie religiöse Einigung des Landes durch König und Kirche.

2. Isabella von Kastilien und das Erstarken des Königtums

Die treibende Kraft bei all diesen Kämpfen war Isabellas Glaubenseifer. Nach dem Urteile aller Zeitgenossen war sie eine außerordentlich kluge Frau, die ebenso sicher auf dem Schlachtfelde wie im Kabinett befahl. Durch sehr weise, weitsichtige Gesetze einte sie zunächst im Innern die zersplitterten Kräfte des Landes. Im Gegensatze zu fast allen andern Staaten hatte sich in Spanien der Adel infolge der großen Invasionsgefahr nie in ländlichen Feudalschlössern, sondern stets in den Städten niedergelassen. Eine Parallele zu den deutschen Ritterburgen und englischen Herrensitzen findet sich nur in den von den fremdländischen Invasionen ziemlich unberührten baskischen Provinzen

(vgl. Loyola). In Kastilien waren es die drei großen Ritterorden von Calatrava, Santiago und Alcantara, welche die Städte beschützten. An der Ostküste dagegen hatte in den Städten, wie z. B. Barcelona, Valencia und Palma, die Bürgerschaft stets ihre eigene Verwaltung besessen und war der Adel stets der Beschützte, nicht der Beschützer gewesen (dies erklärt den von Calderon im Richter von Zalamea so trefflich geschilderten Volksstolz der Barcelonesen). Die hieraus folgenden Unterschiede glichen die katholischen Könige aus, indem sie zunächst dem ganzen Reiche eine einheitliche Strafgesetzgebung — besonders auch zur Wahrung des Landfriedens — und den einzelnen Provinzen das Recht der Selbstverwaltung unter staatlicher Oberaufsicht gaben. Die Großmeisterwürden der drei Orden wurden in der Person des katholischen Königs vereinigt, sowie alle Staatsämter ohne Ansehen der Person vergeben. Auf diese Weise war das ganze Land unter die katholische Majestät geeint, während sich die Königin selber in kindlich demütiger Frömmigkeit unter die Kirche beugte.

3. Kardinal Mendoza, der dritte König des Landes, der Repräsentant der Kirche

Ihr zur Seite freilich stand ein Mann von strengstem Pflichtgefühl, ein Mann der Tat, der seiner ganzen Zeit geistig weit überlegen war. „Der große Kardinal von Spanien", Don Pedro Gonzalez de Mendoza, der eiserne Kanzler der katholischen Könige, vereinte in einer Person den Kirchenfürsten, Diplomaten und Heerführer. Er war 1428 in Guadalajara als der fünfte von sieben Söhnen eines aus den baskischen Bergen stammenden Geschlechts (seit 1475 Herzöge) geboren. Von klein auf dem geistlichen Stande bestimmt, studierte er in Salamanca und kam mit 22 Jahren an den Hof, dem er sein Leben lang treu blieb. „Mäßigung, ritterliches Ehrgefühl, persönliche Liebenswürdigkeit gegen jedermann und vor allem starke Loyalität und das Gefühl von der Würde der königlichen Krone"[1]) machten ihn zur rechten Hand Isabellas bei der Befreiung und Gründung des neuen Reiches, so daß man ihn schon bei Lebzeiten den dritten König des Landes nannte. Bei all seinen Handlungen war er nur auf das Wohl des Staates, nie auf eigenen Vorteil bedacht. Allen unberechtigten Ansprüchen der Kurie trat er auf das entschiedenste entgegen, vermied aber geschickt einen drohenden völligen Bruch mit Rom. Er setzte es durch, daß die Bischofssitze vom Könige, daß alle Domherrnstellen nur mit Einheimischen besetzt werden durften. Nach einem Leben voll Mühe und Arbeit dachte er noch auf dem Sterbebette nur an das Staatsinteresse, indem er riet, einen Mann aus den unteren Volksschichten, den er seiner Begabung halber ans Licht gezogen hatte, den Beichtvater der Königin, Ximenez, zu seinem eigenen Nachfolger zu erwählen. Im Kriege führte er selbst seine Soldaten, das Chorhemd über den Plattenharnisch geworfen (z. B. am 1. März 1476 in der Schlacht bei Taro). Er war es, der die Königin zum Kampfe gegen die Andersgläubigen, zum Kreuzzuge gegen den Islam im eigenen Lande begeisterte. Als 1484 im Kampfe gegen Granada der König durch sein Unternehmen gegen Rousillon aufgehalten wurde, ernannte Isabella ihren Kanzler zum capitán general, zum Generalissimus der christlichen Armeen, und neben den Fahnen von Santiago und Kastilien pflanzte Mendoza auf der Alhambra sein Familienkreuz auf, als Dokument des Dualismus der neugegründeten Monarchie: Staat und Kirche. Obgleich er selber erst nach vollbrachtem Lebenswerke daran denken konnte, sich und seiner Familie durch Bauten ein Denkmal zu setzen, war doch der Name Mendoza für die künst-

[1]) Vgl. hierzu und zum folgenden: *Karl Justi:* Kardinal Don Pedro Gonzalez de Mendoza und seine Stiftungen. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, 22. Band, S. 207—223. Berlin 1901.

lerische Entwicklung des Landes von höchster Bedeutung durch drei Bauwerke, von denen das erste während seiner Abwesenheit ausgeführt war, die anderen aber erst nach seinem Tode begonnen wurden. Zwei Prinzessinnen des Königshauses hatten dem geistlichen Herrn drei Söhne geschenkt, die durch ihre kulturelle Bedeutung den Glanz des Namens vererbten.

4. Glaubenseinheit

Derselbe fromme Glauben, der Isabella sich persönlich der Kirche unterordnen ließ, und ihre weitsichtige Klugheit waren es auch, die sie zu Kolumbus hinzogen. Als der Genuese ihr von dem Erfolge seiner Reise berichtete, sanken die beiden katholischen Majestäten auf die Kniee, um Gott zu danken, „der unbekannte Völker ihrem Zepter unterwerfe, um sie auf ewig zu retten". Aus diesem politischen Werdegange erklärt sich der Nationalcharakter, wie er in den Romanzen uns entgegentritt. Er ist ein Gemisch christlich-kirchlicher, katholisch-patriotischer, ritterlich-kriegerischer, poetisch-phantastischer Elemente. Seit Jahrhunderten war der Landesfeind und Eroberer, der Mohammedaner, der Feind des christlichen Glaubens gewesen. Die Wiedereroberung der maurischen Provinzen war dem Spanier zum Kreuzzug geworden. Die Legenden, die sich um diese Kämpfe gewoben und vom Volke trotz der größten Unwahrscheinlichkeiten, wie z. B. die von Santiago und vom Kruzifix von Burgos, geglaubt wurden, gipfeln in der Verehrung für Cid. Immer vollkommener hatten sich bei diesen Kämpfen Staat und Kirche durchdrungen, zu einem homogenen untrennbaren Ganzen vereinigt. Seine Rechtgläubigkeit, der Verteidiger des einen allein wahren Glaubens zu sein, war der höchste Stolz des Spaniers. Dieser Stolz äußerte sich besonders in dem Haß gegen jeden Andersgläubigen; denn Glaubenseinheit, nicht -freiheit war das höchste, letzte Ziel des Fanatikers. Die Einigung des Landes in geistiger, wie politischer Beziehung war die Vorbedingung dafür, daß der gewaltsam geeinte Bundesstaat nicht wieder wie der Sanchos des Großen zerfalle.

5. Die Inquisition

Ein Instrument ohnegleichen bot sich den katholischen Königen in der Inquisition. Dieses schon in den Waldenser- und Albigenserkriegen bewährte, blind der Krone gehorchende, typisch spanische Nationalinstitut stieß seit seiner Gründung auf den heftigsten Widerstand bei dem Adel, der darin sofort eine wesentliche Einschränkung seiner Macht erkannte. Die Volkswut und Volksjustiz gegen die Juden in gesetzliche Bahnen zu leiten, war der äußere Vorwand zur Einsetzung. (Am 1. November 1476 vom Papste Sixtus IV. bestätigt, am 2. Januar 1481 in Kraft getreten.) Die Schicksale der Juden waren sehr wechselvoll gewesen. Sicher ist, daß unter der Gotenherrschaft keine Juden in Spanien waren, daß sie aber mit der maurischen Invasion in das Land kamen, denn die Berber waren zum größten Teile Juden, nicht Mohammedaner. Durch ihre überlegene Kenntnis der Medizin und ihr Geschick im Handel waren sie als Träger der Kultur ein gewaltiger Machtfaktor. In den einzelnen kleinen Staaten hatte sich immer wieder derselbe Vorgang abgespielt: Um ihre Länder zu heben, suchten die Herrscher die Juden durch allerhand Vorrechte (Infanzonenrecht stellt sie dem Adel und der Bürgerschaft gleich) an sich zu ziehen, doch wurden sie bald durch ihre kaufmännische Begabung die Herren im Staate. Das Geld konzentrierte sich in ihren Händen, während das ganze Volk bis hinauf zum Monarchen verarmte. Wiederholt wird uns erzählt, daß der Landesherr sich vom Juden das Geld für das Nötigste borgen mußte. Wie ein Märchen klingt es fast, daß sich Karl II. 1368 von Guillaume Petit 91 Florins lieh, um seinen versetzten Leibgurt einlösen zu können, daß Heinrich III. abends von der Jagd heimkam und nichts zu essen

bekommen konnte, weil sein Rentmeister sich weder Geld noch Kredit hatte verschaffen können; daß auch Heinrich IV. oft das liebe Brot fehlte, um sein Leben zu fristen. Nichts halfen die immer wieder erlassenen Wuchergesetze, die verboten, mehr wie 20 % Zinsen zu nehmen, nichts auch die übermäßig hohen Steuern, die die Regierung vom Juden erhob. Die Verarmung und damit die Wut des Volkes gegen den Andersgläubigen wuchs, bis sie sich schließlich in einem furchtbaren Blutbade Luft machte, deren Folge regelmäßig die war, daß der Monarch wohl zum Scheine bestrafte, das Vermögen der gemordeten Juden aber einsteckte. Diesem widersinnigen Blutvergießen zu steuern, war der Zweck der Inquisition. Sie war also von Anfang an ein rein weltliches, nicht religiöses Nationalinstitut: sie war das höchste Gericht der Krone, vor dessen Tribunal alle Majestätsbeleidigungen, Bigamie, Sodomie, Wucher, Hexen, Zauberei, Bereitung von Liebestränken, Mord, Hurerei, Schmuggel, Kirchenraub und Ketzertum gehörten. Bald sollte das Gericht auch ein politisches Machtmittel gegen den Adel werden, trotz allen Widerspruches des Papstes, der unschuldig Verurteilte wieder befreien konnte, soweit sie freilich nicht schon vorher hingerichtet waren. Daß später die Haupttätigkeit auf religiösem Gebiete lag, beruht auf der fortschreitenden Verquickung von Staat und Kirche. Jedes Vergehen gegen die Staatsreligion war ein Vergehen gegen das absolutistische Haupt dieses Organismus: den König, das zu sühnen Pflicht des Großinquisitors war. Der erste Großinquisitor war P. Thomas de Torquemada, der mit aller Vollmacht vom Papste am 17. Oktober 1483 bestätigt, dem neuen Gericht seine Statuten und ganze Organisation gab. Als Isabella 1504 ihre Augen schloß, waren 30000 Juden aus dem Lande vertrieben und ca. 2000 Personen verbrannt. Trotz alledem trieb gerade damals die Poesie ihre schönsten Blüten. Während Frankreich durch seine Religionskämpfe, Deutschland durch den Dreißigjährigen Krieg daniederlag, hatte Spanien noch die größte Druckfreiheit, insoweit das Dogma der katholischen Kirche hierbei unberührt blieb. Die dramatische Redefreiheit gegen Staat und Kirche war damals größer als jetzt. Tirso de Molinas Komödien und andere burleske Zwischenspiele beweisen, daß man für das Schauspiel keine Zensur, sondern nur eine auffallend nachsichtige Kontrolle kannte.

6. Die Platereske

Das in dieser langen Zeit der inneren Einigung neuerwachte und gestärkte Nationalbewußtsein war für die Kunst von höchster Bedeutung. Die vielen zersplitterten Kräfte des jungen Reiches zu einem Neuen zu verschmelzen, war das Ziel der ganzen inneren Politik der katholischen Könige. Dieser Zug, der das Leben jener Zeit bestimmte, drückte auch dem Kunstschaffen seinen Stempel auf. Seit Jahrhunderten hatten die verschiedensten Kulturen und Völker die Halbinsel mit ihren Schöpfungen übersät. Der Wunsch, all diese alten Stile zu einem zu vereinen und selbst die im höchsten Reichtum schwelgende lebensfreudige Pracht des Mudejar, der Kunst des unterlegenen Gegners zu überbieten, führte zu einer in phantasievollster Ornamentik sich verlierenden Dekoration. Sizilien war als hohenstaufisches Erbe Peter III. von Aragon zugefallen. Von Sizilien aus wurde dann Neapel erobert. Durch diese Kämpfe waren die Spanier zuerst mit der italienischen Kultur und Kunst in Berührung gekommen. Auf dem Wege über Aragon brachten italienische Künstler die Formen der neuen Kunst auch nach Spanien. Aber während die Italiener fast nie völlig einheimisch wurden und wieder nach vollendeter Arbeit in ihre Heimat heimkehrten, waren es in Spanien, ebenso wie in Frankreich, Portugal und selbst Italien die germanischen Künstler, die, im Lande bleibend und sich naturalisierend, die Träger der ganzen spanischen Kunst dieser Zeit wurden. Sie selber waren Gotiker gewesen, ihre Söhne und

Enkel wandten sich immer mehr der Platereske bzw. italienischen Renaissance zu. Im Norden hatte sich die Gotik bis zu einer alle konstruktiv technischen Fragen spielend beherrschenden Schmuckkunst entwickelt. Diese Ornamentisten griffen natürlich sofort das ihnen bisher unbekannte Gebiet des Mudejar und später der italienischen Renaissance auf und verschmolzen die neuen Formen mit den alten. So entwickelten deutsche Künstler (denn da ihre Väter als schon berühmte Künstler berufen worden waren, muß man annehmen, daß sie selber zum größten Teile auch im Norden geboren sind) die zumeist als typischste Äußerung des spanischen Geistes gepriesene Platereske. Söhne der aus dem Norden eingewanderten Familien leiteten dann von diesem in der Willkür und ornamentalem bildnerischen Reichtum sich verlierenden Mischstil zu der nach festem klassischen Kanon schaffenden Hochrenaissance-Dekoration. Gewiß waren auch spanische Künstler hierbei tätig, aber die Hauptvertreter aller drei Stile, die jeweiligen Neuerer und Bahnbrecher waren in der Platereske hauptsächlich Deutsche, in der Hochrenaissance Deutsche und Italiener. Spanisch an dieser frühen Kunst war nur der dem ganzen Volke zu allen Zeiten eigene Sinn der Bauherren für äußeren Glanz, der Werke von verschwenderischstem Reichtume entstehen ließ, und der Boden, auf dem sich diese Kunst entwickelte mit all seinen klimatischen und kulturellen Vorbedingungen.

7. Die Hauptvertreter der Platereske

Hans von Köln (Juan de Colonia) war berufen worden, um die Türme der Kathedrale in Burgos zu bauen. *Francisco de Colonia* wandte sich der italienischen Richtung zu. *Johann Was* stammte aus der seit dem 13. Jahrhundert in Brüssel bekannten Künstlerfamilie; als *Juan Guas,* Oberbaumeister der Kathedrale zu Toledo, verschmolz er als erster beim Bau von San Juan de los Reyes in Toledo, dem Siegesdenkmale der katholischen Monarchen, gotische und maurische Formen. Der Goldschmied *Enrique de Arphe* war aus Deutschland gekommen, seine Söhne und Nachkommen blieben in den drei Kunstepochen der Spätgotik, Platereske und Renaissance die Führer im Anfertigen von Kustodien. Ihre idealen, phantasievollen Silbertempel zum Bergen des Allerheiligsten zu Toledo (1494—1594 von Enrique de Arfe, dessen Sohn Antonio und Enkel Juan de Arfe), zu Cordoba (1513 bis 3. Juni 1518 von Enrique de Arfe), zu Sevilla (1585—86 von Juan de Arfe y Villafañe) und zu Valladolid (1590 von demselben) waren und blieben die über den Wechsel der Zeiten erhabenen Vorbilder im Kustodienbau, wie z. B. für jene Gold- und Silbertürme in San Martin zu Madrid (jetzt im Rathause 1568 von Francisco Alvarez), zu Jaén (1536—70 von Juan Ruiz, dem Juan de Arfe y Villafañe, der Enkel seines Lehrers, den Beinamen el Vandalino gegeben), zu Cuenca (1528—73 von Alonso Becerill oder Bezeril und seinem Sohne Francisco), in San Miquel zu Alcaráz (1574 von Andrés de Valdelvira in Jaén begonnen und im Testament vom 16. April 1575 dem Pedro Gonzalez in Ubeda zur Vollendung übertragen), in San Juan zu Alarcon (1575 von Christóbal de Beceril), zu Barga, Burgos, Palencia, sowie in San Pablo zu Sevilla, zu Cadiz (von Antonio Suarez, 16. Jahrhundert), zu Tortosa (1646 von Aloy Comanes und Agustin Roda) und zu Segovia (20. September 1654 bis 28. April 1656 von Gonzalez und Hearena) bis hin zu Damian de Castros eigenartiger Schöpfung in Siguenza (1779). Die Schriften des Enkels jenes aus Deutschland eingewanderten Goldschmiedes Juan de Arfe y Villafañe (geb. 1524 in Leon, † 1595 oder 1603 zu Madrid s. o.) wurden grundlegend für die ganze Kunstästhetik seiner Zeit (vgl. unter Nr. 47). Der Oberbaumeister der Kathedrale von Toledo, *Anequin de Egas,* der hier 1459—67 am Löwentore arbeitete, war jener *Juan van der Eyken,* der 1448



Abb. 1 Hospital de Santa Cruz in Toledo
Eingang des Findelhauses
(Nach Uhde)

als Bildhauer beim Bau des Stadthauses in Löwen vorkommt. Sein Sohn *Enrigo* oder *Enrique de Egas,* seit seines Vaters Tode, 1494—1534, Dombaumeister in Toledo, schuf in dem Findelhause eine der ansprechendsten, ja vielleicht die typischste Schöpfung der ganzen Platereske. In Granada baute er den katholischen Majestäten die Grabkirche, die fast gotische Capilla real neben der Kathedrale. In Toledo führte er das obere Geschoß der mozarabischen Kapelle aus. Wo im Lande schwere technische Probleme zu lösen waren, wurde er als der erste Techniker (also Gotiker) berufen. So kam er, um Gutachten abzugeben, nach Granada, Sevilla, Málaga, Santiago, Segovia und Zaragossa (hier entwarf er wahrscheinlich den neuen Cimborio der Seo). Aber alles dies tritt in den Hintergrund neben den Werken, die er für den Kanzler des Reiches schuf, dem Colegio de Santa Cruz in Valladolid und dem Findelhaus Hospital de Santa Cruz zu Toledo. Mit dem Namen des hervorragendsten, geistig bei weitem bedeutendsten Weltmannes seiner Zeit, des Don Pedro Gonzalez de Mendoza, ist also die neue Kunst weit enger als mit dem der Könige verknüpft.

Der Kardinal hatte schon 1468 beschlossen, ein zeitgemäßes Kolleg zu errichten. Die neue Zeit mit ihren friedlichen, geordneten Verhältnissen zeigt sich in der neuen Auffassung. An Stelle des hohen, festungsartigen Steinkolosses mit kräftigen Ecktürmen, des spanischen Alcázar, ist der breitgelagerte Stadtpalast getreten. Daß dem Kardinal selber die italienischen Paläste hierbei vorgeschwebt haben, erscheint selbstverständlich, da S. Pietro in Montorio und S. Giacomo degli Spagnuoli in Rom spanische Stiftungen waren und in Sta. Maria del Monserrat und S. Miniato bei Florenz verschiedene spanische und portugiesische Prälaten ruhten. Außerdem fällt gerade in diese Zeit seine große Freundschaft mit dem Legaten Sixtus' IV., Rodrigo Borja, dem nachmaligen Papste, dem er zum Empfang nach Valencia entgegengesandt worden war. Der Bau entstand 1480—92, während seiner Abwesenheit. Als er ihn sah, soll er sehr enttäuscht gewesen sein, denn was entstanden, war kein italienischer Palast. „Es ist das italienische Idiom, gesprochen von Leuten, die nach den syntaktischen Regeln ihrer Muttersprache zu denken fortfahren, indem sie den fremden Wortschatz verwenden; aber sie wissen die Phrasen herauszufinden, die sich als Einsatz dem alten Schema gefällig anschmiegen." [1]) So charakterisiert Justi den Bau sehr treffend. Den großen klassischen Fenstern hat erst 1768 Ventura Rodriguez ihre Form gegeben; die Fertigstellung der beiden anderen Bauten hat der Kardinal nicht erlebt, er hat sie nur gestiftet und vielleicht einige Gedanken dafür gegeben. Das Findelhaus in Toledo (Abb. 1) ist das Meisterwerk, in dem sich das Ringen der Periode am klarsten widerspiegelt. Die päpstliche bula de ereccion erhielt der Kardinal erst am 10. Oktober 1494 auf seinem Sterbelager. Er vermachte diesem Hospitale sein ganzes Vermögen. Es ist außerordentlich bezeichnend, daß nach Abschluß des fast siebenhundertjährigen Ringens mit dem afrikanischen Eindringling, wie zur Sühne der Schrecken des Krieges, die vier monumentalen Hospitäler Spaniens: Toledo, Santiago, Granada und Sevilla entstanden. Der Grundriß des Toledaner Baues teilt sich in die Kirche, in Form eines langen lateinischen Kreuzes, und das Hospital, dessen Räume und Treppen sich um einen arkadenumgebenen quadratischen Hof gruppieren. Das, was uns interessiert, ist nur die Kirchenfassade. In der ruhigen Mauerfläche sitzen das reiche Portal und die zwei Fenster. Die orientalisch angehauchte Pracht dieser im feinsten vollendeten Detail schwelgenden Dekoration, die ohne eigentliches Verständnis der einzelnen Kunstformen diese ganz willkürlich, aller Schulweisheit widersprechend umgestaltet, ist so bestechend, daß selbst die leidenschaftlichsten

[1]) Vgl. *Justi* a. a. O.

Richter der sitzenden Säulen des Pozzo genau dieselben Freiheiten, z. B. die geknickten und auf die Rundbogenumrahmung gesetzten Säulen, bei dem plateresken Künstler verteidigen. Unbegrenzte Gestaltungsfreudigkeit bei verschwenderischer Pracht heißt die Losung der Zeit. „Es ist die durch das gotische Florido und die Feingewebe des Mudejar verwöhnte Phantasie, die sich hier des Italianismus bemächtigt hat. Aber überall steht noch der gotische Schatten dahinter. Ein Mischstil, wenn man will, in dem aber gelegentlich Feineres, Köstlicheres gedichtet worden ist, als späterhin doktrinärer Purismus vermochte.“ [1])

8. Die italienische Hochrenaissance-Dekoration

Das letzte Werk des *Enrique de Egas* war die Kathedrale zu Granada. 1523 hatte er den Grundstein gelegt, mußte aber schon nach fünf Jahren seinem jüngeren Rivalen *Diego de Siloe,* dem Apostel und Hauptrepräsentanten der italienischen Hochrenaissance-Dekoration, weichen. Woher Siloes Vater, der in Burgos tätige Gotiker *Gil de Siloe,* stammte, ist nicht bekannt. Er und der Burgunder *Philipp Vigarny* aus Longres waren es vor allen anderen, die den Sieg der Renaissance-Dekoration herbeiführten. Ein künstlerisches Mittelglied zwischen Enrique de Egas und Siloe bilden zwei Spanier: *Diego de Riaño* und *Martin de Gainza.* 1530 wurde Riaño beauftragt, Pläne zu liefern für die Sacristia mayor, die Sacristia de los Calices und die Sala capitular in der Kathedrale von Sevilla. Nach seinem Tode 1533 fertigte Gainza die Modelle und vollendete die Bauten (Sacristia mayor 1543 vollendet). Sie hatten vielleicht als die ersten in Italien studiert und suchten nun die italienischen Formen reiner anzuwenden. Aber ihr Empfinden war doch noch plateresk. In den klassischen Säulenordnungen hatten sie nur ein neues Dekorationsmotiv kennen gelernt. *Diego de Siloes* Verdienst ist die völlig regelrechte Verwendung der Säulenordnung. Daß sein Hauptwerk, die Kathedrale von Granada mit ihrer starken Betonung der Vertikalen, noch eine mehr gotische als klassische Raumwirkung zeigt, ist wohl darauf zurückzuführen, daß sie von einem Gotiker begonnen worden war, wenn auch D. J. A. Cean Bermudez ausdrücklich betont, daß Siloe alles von Grund aus gezeichnet und entworfen habe.

9. Die Entwicklung der beiden spanischen Kathedraltypen

Zwei Haupttypen hatte die Gotik Spaniens im Kathedralbau entwickelt: die vielschiffige (drei und fünf Schiffe) Basilika mit Querschiff und halbkreisförmigem Chorumgang und die große rechteckige, mehr hallenartige Basilika, deren Seitenschiffe so hoch wie möglich ausgebildet sind, um den basilikalen Charakter zu verschleiern. Bei beiden Typen öffnen sich die Umfassungsmauern nach den zahlreichen Seitenkapellen. Der erstere Typus — der vielschiffigen Basilika mit halbkreisförmigem Abschluß — diente dem Schöpfer des Domes von Granada zum Vorbilde. Die Kathedrale von Burgos (Abb. 2) ist eine große, dreischiffige Basilika mit hohem Mittel- und verhältnismäßig niedrigen Seitenschiffen, über denen ein reiches Triforium sich hinzieht, die von einem langen, breiten, dem Mittelschiffe entsprechenden Querschiffe durchschnitten wird. Die Vierung ist als hoher Turm auf kräftigen Vierungspfeilern ähnlich wie in Toulouse herausgehoben. Die beiden Fassadentürme ruhen gleichfalls auf verstärkten Pfeilern über den beiden Seitenschiffen. In Toledo war man von der drei- zur fünfschiffigen Basilika übergegangen (Abb. 3), und das Mittelschiff-Triforium durch einen äußeren Umgang zum Begehen des Baues ersetzt worden. Das Querschiff hat auch hier die Breite und

[1]) Vgl. *Justi* a. a. O.

Höhe des Mittelschiffes, bescheidet sich aber in der Längsentwicklung auf die übrige Kirchenbreite. Die Vierung ist nur durch ein reiches Sterngewölbe ebenso

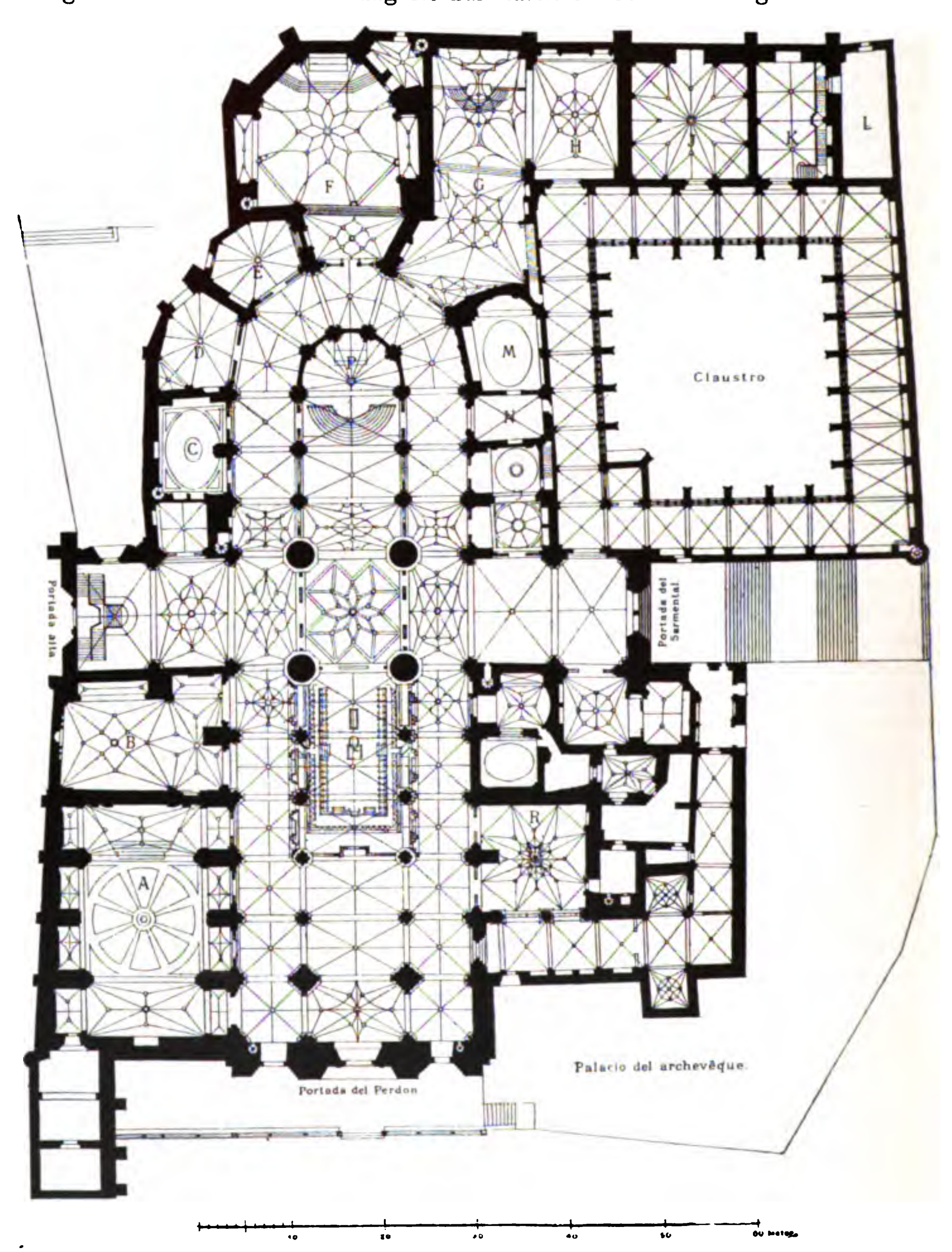


Abb. 2 Kathedrale in Burgos Grundriß
(A Sta. Tecla-Kapelle)
(Aufnahme von H. Thüme)

wie die Capilla mayor betont. Um letztere ziehen sich halbkreisförmig als doppelter Chorumgang die Seitenschiffe. Der Turm (unten als Kapelle verwandt)

und die mozarabische Kapelle sind vor die Fassade vorgestellt, so daß irgendwelche Pfeilerverstärkungen hier ebensowenig wie bei der Vierung nötig sind. In allem zeigt sich das Streben nach ruhiger, gleichmäßiger Raumwirkung dieses riesigen Raumes, zwischen dessen Pfeilern sich das Auge verliert, während die

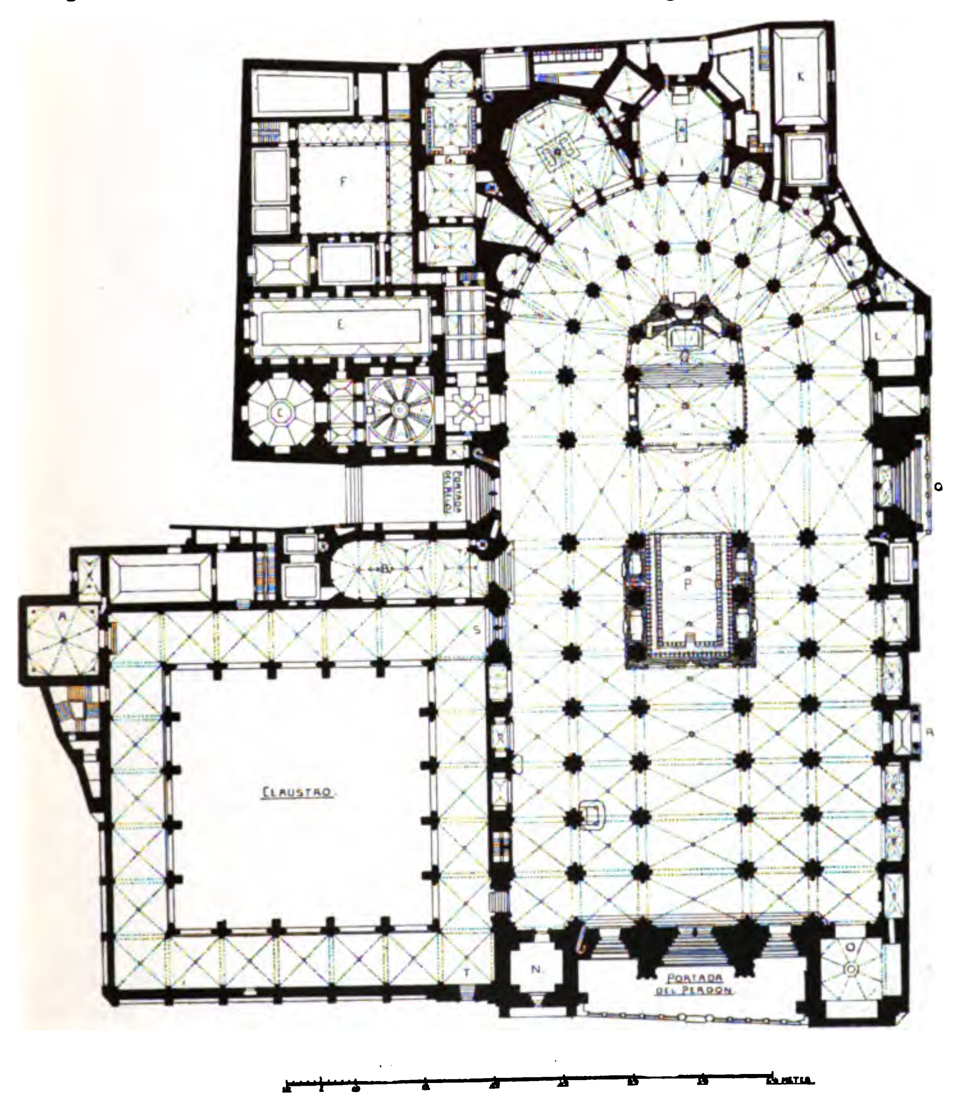


Abb. 3 Kathedrale in Toledo Grundriß
(C D Sagrario, E Sakristei, G capilla de los reyes nuevos, O capilla mozarabe)
(Aufnahme von J. Pape)

vielen, nur durch ein sehr feines Maßwerk und reiche vergoldete Gitter getrennten Seitenkapellen wesentlich zur Raumvertiefung und -steigerung beitragen. Dasselbe Grundriß-Prinzip, nur auf drei Schiffe vereinfacht, zeigt die um 1528 begonnene, wahrscheinlich von Diego de Siloe (gest. 1563) entworfene Kathedrale in Málaga (Abb. 4), die durch ihre neue Formensprache das stilistische Mittelglied zwischen jenen von Toledo und Granada bildet. Die in beiden Bauten ange-

schlagenen Noten nimmt Granada auf (Abb. 5) und entwickelt den Gedanken weiter, indem die Capilla mayor nicht mehr durch ein hohes, vergoldetes Gitter-

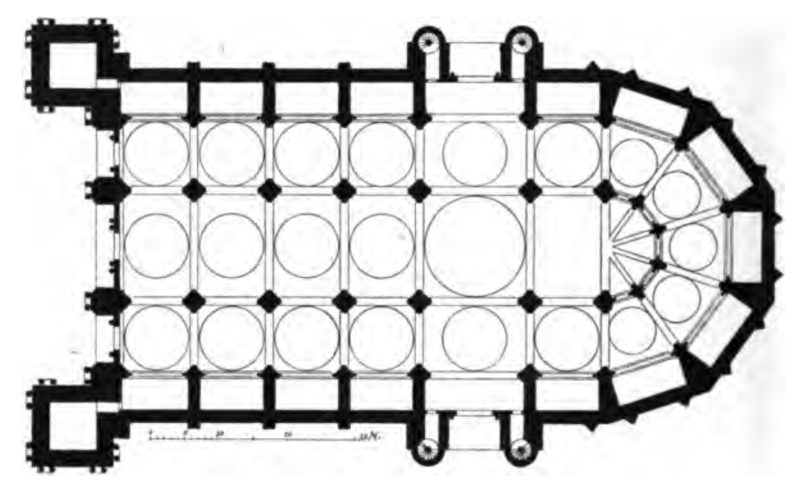


Abb. 4 Kathedrale in Málaga Grundriß
(Nach Graus)

werk von der übrigen Kirche getrennt, sondern als großer, runder, völlig selbständiger Kuppelraum ausgebildet ist, der von acht kräftigen Pfeilern getragen wird. Die Öffnungen in diesen Pfeilern bilden eine Art inneren Umgang. Der äußere Umgang entspricht den beiden äußeren Seitenschiffen, während die beiden inneren Seitenschiffe sich an den großen Triumphbogenpfeilern totlaufen. Im Zentrum der Kuppel steht der Hochaltar. Bisher war die Betonung und Sonderung des Hochaltars von der Gemeinde erst nachträglich durch die hohen reichen Gitter und Stufen geschehen. In Granada ist zum ersten Male der Schwerpunkt der ganzen Anlage von vornherein durch ein Verlegen des Haupteffektes nach diesem Punkte betont. Hier erscheint die Kuppelkirche der Renaissance, in deren Mittelpunkt logischerweise der Altar stehen muß. An diesen Zentralraum mit seinem Chorumgange legt sich die mittelalterliche fünfschiffige Prozessionskirche mit hohem Mittel- und zwei Querschiffen, sowie vier gleichhohen Seitenschiffen, so daß der Kuppelraum den kürzeren Kreuzarm ersetzt (Abb. 6). Rings um die Kirche reihen sich die Kapellen. Der Turm ist in die Flucht der Fassade neben die Kirche gestellt. Die Pfeiler dekorierte Siloe mit kanellierten

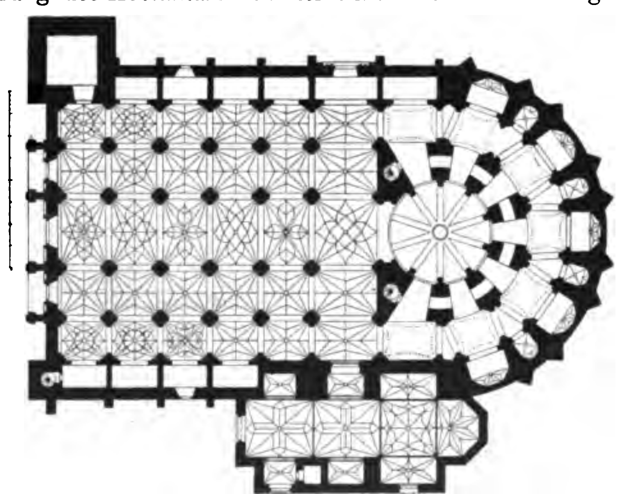


Abb. 5 Kathedrale in Granada Grundriß
(Nach Dehio und v. Betzold)

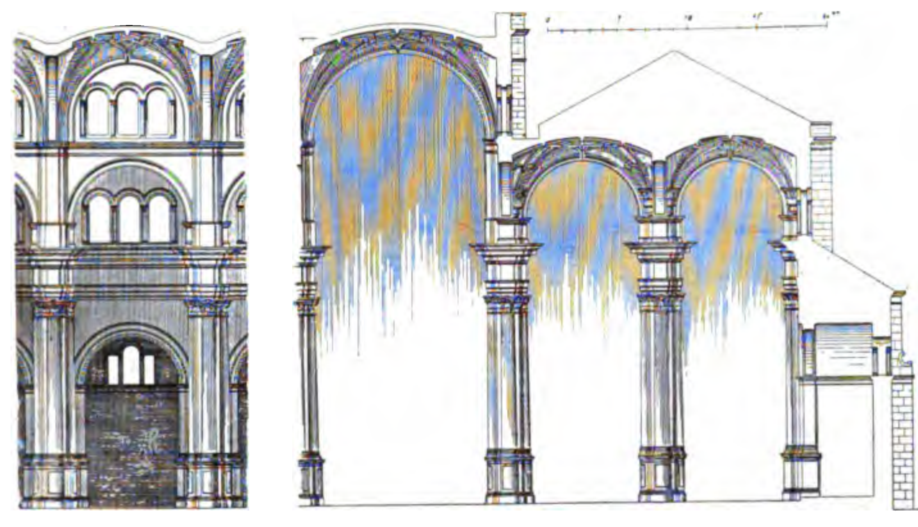


Abb. 6 Kathedrale in Granada Schnitt
(Nach Dehio und v. Betzold)

korinthischen Säulen auf hohen Postamenten, über denen das verkröpfte Gebälk eine Attika trägt. Auf dieser Attika ruhen die Gurtbögen der Seitenschiffe, während sie, nach dem Mittelschiffe zu lisenartig bis zum obersten Kranzgesimse

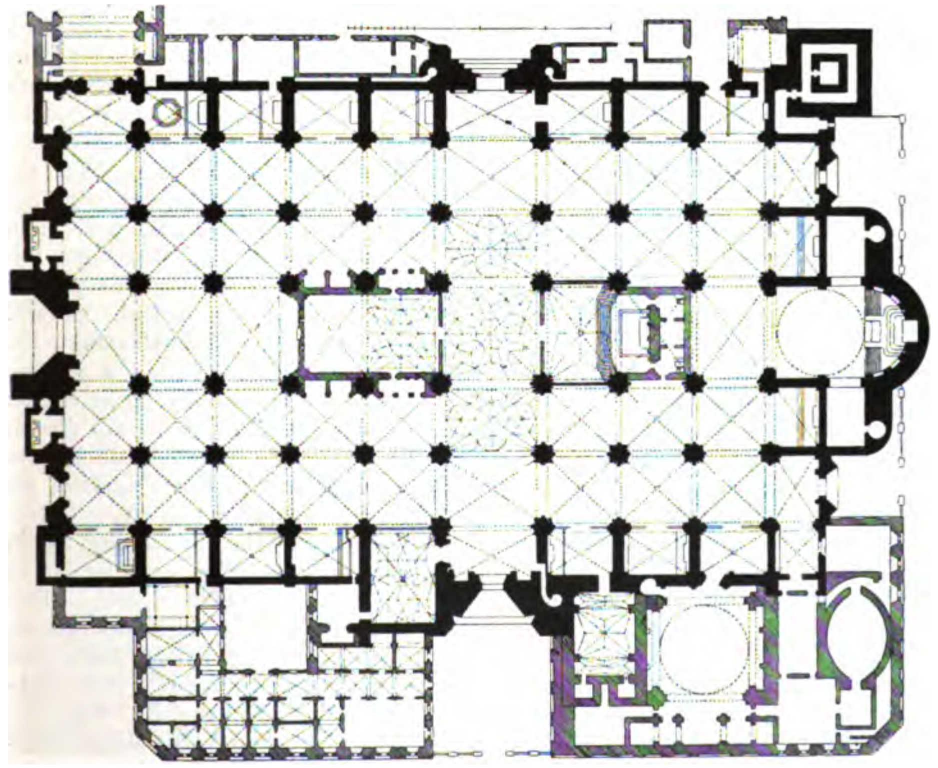


Abb. 7 Kathedrale in Sevilla Grundriß

fortgeführt, die Gurtbögen und Rippen des reichen Sterngewölbes trägt. Auf diese Weise erreichte er die der Gotik eigene Höhe und lotrechte Teilung. Der Grundgedanke des Ganzen bleibt gotisch — die Sterngewölbe behielten die Spanier während des ganzen Barock bei — während das Detail und alle Profilierungen streng klassisch sind. Hierin offenbart sich die rein äußerliche, lediglich dekorative Auffassung des neuen Stiles bei Siloe und seinen Zeitgenossen.

Der andere Typus der rechteckigen, mehr hallenartigen Basilika fand in der Gotik seinen abgeklärtesten Ausdruck bei der Kathedrale zu Sevilla (Abb. 7). An der Stelle einer 1171 erbauten Moschee beschloß das Kapitel am 8. März 1401 einen Bau von solcher Größe und Pracht, „daß die Nachwelt sie Narren schelten solle". In Burgos und Toledo war der Einfluß des Nordens noch sehr mächtig gewesen. Hier aber, im Süden, knüpfte man an die Moschee an mit ihrem rechteckigen Grundriß, in dem in geraden Linien ein Wald von Säulen auf hohen Bögen die ebene Holzdecke trägt. Diese absolute Gleichheit des Raums wies gebieterisch auf die Hallenkirche hin, die man durch eine möglichst hohe Ausbildung der Seitenschiffe dieser reinen Basilika zu erreichen suchte. An die geraden Umfassungswände legt sich ein Kranz von Seitenkapellen. Sevillas Dom ist an der Stelle einer Moschee errichtet, woran die danebenstehende Giralda und der seitlich vorgelagerte, von niedrigen Bauten umgebene Patio de los Naranjas, der Moscheehof für die Waschungen der Gläubigen, erinnern. Das Innere ist eine große rechteckige, fünfschiffige Basilika mit Querschiff, deren Seitenschiffe möglichst hoch der gleichmäßigeren hallenartigeren Wirkung halber ausgebildet sind. Über der Vierung befand sich eine schon 1512 eingestürzte hohe Kuppel. Die Strebepfeiler sind in den Raum hineingezogen und der so gewonnene Platz für einen die Kirche rings umgebenden Kranz von Seitenkapellen verwandt. Diesen Gedanken führte *Pedro de Valdelvira* aus Alcarez in Jaén fort (Abb. 8), indem er, der neuen Form entsprechend, die Joche weiter auseinanderzog, so daß auf jedes System zwei Seitenkapellen kommen. Die Kathedrale von Jaén ist eine dreischiffige Hallenkirche mit Querschiff, Vierungskuppel und seitlichem, den ganzen Bau umgebenden Kapellenkranze. Die beiden Fassadentürme stehen neben dem Kirchenschiffe vor den Seitenkapellen. Rings um die Kirche herum läuft ein Vorplatz. Sakristei, Kapitelsaal und Sagrario (Pfarrkirche) sind als selbständige Anbauten ausgebildet. In der Formgebung spiegelt sich die ganze Baugeschichte wider. Aus Italien, wo Valdelvira Michelangelos Arbeiten studierte, hatte ihn der Sekretär Karls V., Francisco de los Cóbas, durch den Auftrag, die Kirche del Salvador del mundo in Ubeda 1540—55 zu bauen, zur Heimkehr bewegt. Auf diesen Bau folgten die Fassade der gegenüberliegenden Dominikanerkirche, das Gefängnis und die drei Tore von Cordoba, Baëza und Ubeda in Baëza, sowie das 1566 begonnene Hospital in Ubeda. In all diesen Schöpfungen ebenso wie in der herrlichen von ihm entworfenen und begonnenen, von *Alonso Barba*, dem Nachfolger seines Sohnes, 1577 vollendeten Sakristei der Kathedrale in Jaén und den vier Flachreliefs des Querschiffes derselben zeigte sich Valdelvira als außerordentlich geschickten Bildhauer-Architekten, der seine Bauten mit dem Formenschatze der italienischen Renaissance dekorierte. Die Ausführung lag in den Händen seines Sohnes *Andres de Valdelvira*, des Schöpfers der Pfarrkirche in Villacarrillo (geb. 1509 in Alcarez, Testament 16. April 1575 in Jaén). Erst Schüler, dann 20 Jahre lang Mitarbeiter, war er der vom Geschick auserkorene Nachfolger seines Vaters. Bei allen gotischen Kathedralen des Landes hatte man die mittelsten Chorsysteme bis zum Gewölbe geschlossen und davor die reichgeschnitzten und vergoldeten, bis zur Decke reichenden Altäre gestellt. Siloe und Valdelvira wandelten auch hierin neue Bahnen, indem sie den Altar ciboriumartig ausbildeten und frei in den Raum stellten. Der immer mehr

wachsenden Macht des Klerus und seiner immer völligeren Trennung von der Laienwelt entsprechend wurde der Chor, dem Hochaltar gegenüber im Mittelschiffe gelegen, mit einer hohen, reichgeschmückten lettnerartigen Mauer rings umgeben,

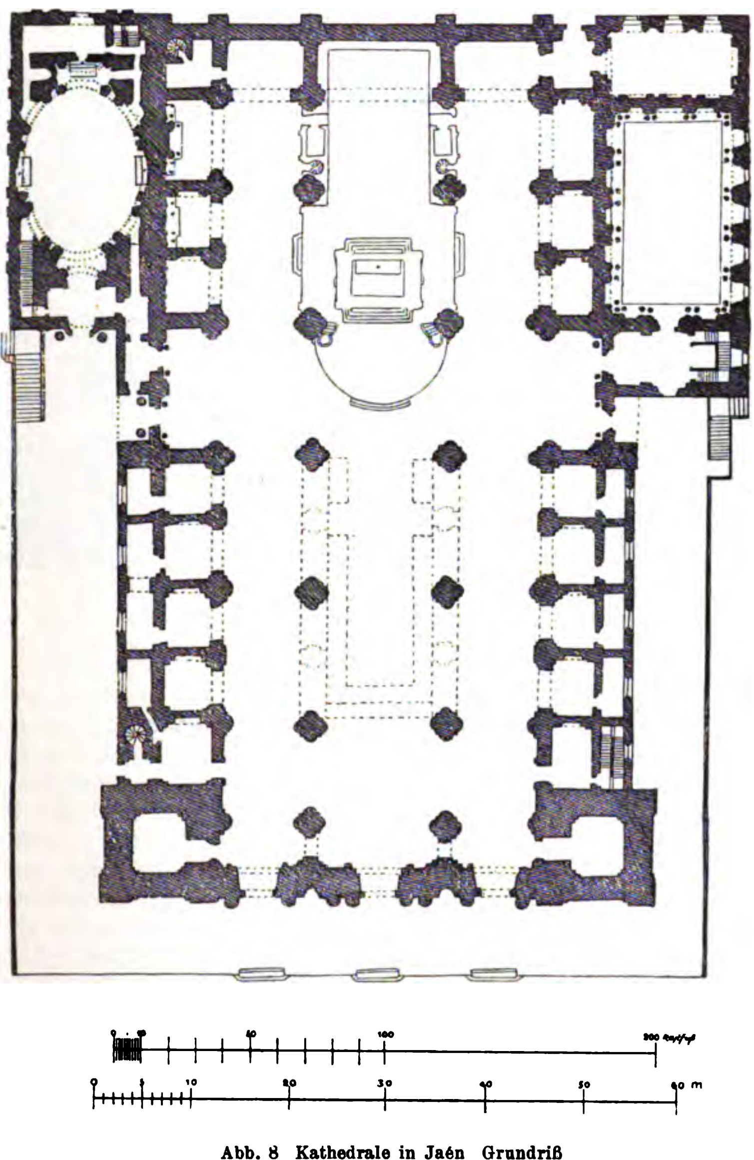


Abb. 8 Kathedrale in Jaén Grundriß
(Nach Ponz)

als selbständiger Baukörper ausgebildet, so daß Altar und Chor gewissermaßen das Herz der ganzen Anlage bilden. Die Gemeinde erscheint hinter den Lettnern mithin nur wie geduldet. Valdelvira plante als erster die Verlegung des Chores aus dem Schiffe hinter den Hochaltar. Es sind hier Gedanken angebahnt, die später von Herrera aufgenommen wurden.



Abb. 9 Alcázar von Toledo Ansicht
(Phot. Garzón, Granada)

10. Das Bindeglied zwischen Platereske und Italianismus

Dieselbe Entwicklung wie im Kirchenbau, d. h. das Suchen nach neuen Grundrißlösungen und Streben nach einer mehr klassischen Dekoration, zeigt sich auch im Profanbau. *Alonso de Covarrubias,* der Schwiegersohn des Enrique de Egas (Gattin Maria Gutierrez de Egas), hatte bei der Konkurrenz für den Bau der Capilla de los Reyes nuevos in der Kathedrale zu Toledo 1534 über Siloe gesiegt und war zum Dombaumeister ernannt worden. Hierbei hatte er sich als einer der ersten Vertreter der italianisierenden Plateresken bewährt. Am 21. September 1537 ernannte ihn Karl V. zum Arquitecto mayor mit dem Auftrage, gemeinschaftlich mit *Luis de la Vega* den Alcázar von Toledo (Abb. 9) und die anderen bedeutenderen Staatsbauten zu entwerfen, doch führten dauernde Reibereien 1548 zu einer Scheidung beider Künstler: Vega erhielt den Madrider Bezirk, und Covarrubias behielt die Toledaner Bauten. Die erste Gründung dieser die ganze Felsenburg Toledo beherrschenden Feste wird bald auf die Römer zurückgeführt, bald auf den Gotenkönig Wamba. Hier hatten Alphons VII., VIII. und X., Ferdinand III., Johanna und die katholischen Könige residiert, und hatten die Burg zum Schloß ausgebaut. Karl V. beschloß, einen würdigen Palast zu errichten, und beauftragte Alonso de Covarrubias. In der Gesamtkomposition hielt er sich streng an die Überlieferung (Abb. 10). Um einen von doppelten Säulenarkaden umgebenen rechteckigen Hof gruppierte er die einzelnen Räume und Treppen. Die Ecken zog er aus dem Rechteck hervor und bildete sie als Türme aus. So vereinte er Palast und Burg und so schuf er das vollendetste Beispiel der Alcázar genannten Wohnburg der kastilischen Könige. Auch die Hauptfront zeigt mit ihren glatten Mauerflächen, in denen in ruhiger

Folge die reichumrahmten Fenster sitzen, dem reichen Portal und dem obersten galerieartigen Geschoß, das von einer Balustrade und Obelisken bekrönt wird, und den beiden flankierenden Türmen, ganz den althergebrachten Alcázartypus. Die Formensprache dieser Fassade bildet ein Mittelglied zwischen italienischer Renaissance und Platereske, während der Hof mit seinen doppelten Bogenarkaden auf korinthischen Säulen und der bekrönenden Balustrade schon eine Arbeit darstellt, die sich mit den gleichzeitigen Genueser Bauten messen kann. Covarrubias standen hierbei *Hernan Gonzalez de Lara, Luis de Vergara, Francisco de Villalpando, Gaspar de Vega* und andere zur Seite. Den Bau zu vollenden, war Covarrubias nicht beschieden. Seine Bedeutung liegt darin, daß er von der Platereske zu der italienischen von Michelangelos Schülern vertretenen Renaissance überleitet.

11. Die ersten Cinquecentobauten

Neben diesen, aus der Platereske sich entwickelnden Renaissancedekorationen entstanden einige vollendete Cinquecentobauten, die, ihrer Zeit weit vorauseilend, unmittelbar auf italienischen Einfluß zurückzuführen sind. Gleichsam als sei die Nation noch nicht für solche Gestaltungen reif genug gewesen, blieben sie so gut wie ohne Einfluß auf die Kunstentwicklung des Landes. Ebenso wie bei der Platereske so ist es auch hier das Geschlecht Mendoza, das untrennbar mit jedem kulturellen Fortschritte verbunden ist. Das Grabmal des Kardinals Don Pedro de Mendoza in der Kathedrale zu Toledo ist wahrscheinlich von *Andrea Sansovino* selber entworfen worden. Er war, von Lorenzo il Magnifico an den Hof des Königs Emanuel von Portugal 1496 gesandt, auf der Hin- oder auch auf der Rückreise durch Toledo gekommen. In Ribatejo bei Lissabon hatte er in dem Palacio de Bacalhôa des Städtchens Azeitão einen echt florentinischen villenartigen Landpalast geschaffen. Die kühl elegante Arbeit zu Toledo unterscheidet sich nicht wesentlich von den anderen Florentiner Werken desselben Meisters, nur die sechs Apostelstatuen, die sie schmücken, dürften nach seiner Abreise von einer fremden Hand ausgeführt worden sein. Der älteste Sohn des großen Kardinals Mendoza und der Doña Mencia de Lemos

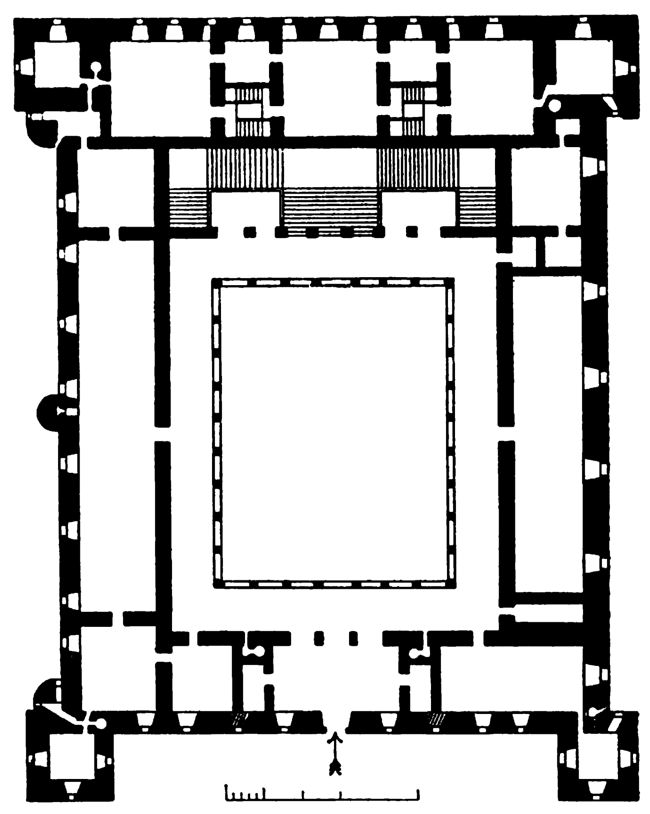


Abb. 10 Alcázar von Toledo Grundriß

(Gemahl der Doña Leonor de la Cerdador, Erbtochter des Herzogs von Luis aus dem Königshause von Navarra) zog sich, in Ungnade gefallen, in das Schloß La Calahorra in der Sierra Nevada zurück, wo er seine durch Unparteilichkeit und absolute Sachlichkeit alle übrigen Werke weit übertreffende Geschichte der Reconquista schrieb. 1509—12 ließ er seine Burg von Genueser Künstlern umbauen. Äußerlich blieb sie ein typischer Feudalsitz von viereckiger Form mit Ecktürmen, doch birgt sie im Innern einen von einer doppelten Säulengalerie (unten Composita aus Breccien-Marmor, oben korinthisch aus weißem Marmor, je 24 Säulen, in den Ecken Säulenbündel) umgebenen quadratischen Hof. Der aus der Genueser Baugeschichte bekannte Architekt *Michele Carlone,* Sohn des Battista Carlone, aus Scaria in Val d'Intelvi in der Diözese Como, war der Schöpfer dieses Baues. Seine Brüder *Bernardino* und *Antonio* standen ihm bei den meisten Arbeiten zur Seite. In Genua hatte er schon 1497 für Raphael de Fornari eine Marmorgalerie und 1503 mit seinem Bruder Antonio ein Portal für Cipriano Pallavicini an dessen Palaste Piazza di Fossatello ausgeführt und nach 1508 eine Altarkapelle in Sandomingo übernommen. 1509 reiste er nach Spanien. Ende des Jahres waren die Zeichnungen vollendet. Da aber der Bauherr wünschte, der Bau solle in einem Jahre vollendet sein, mußte man einen großen Teil der Details, Kapitäle, Basen, Gesimse in Genua und später in Carrara ausführen und die fertigen Werkstücke senden lassen. Künstler wie *Lazzaro Pichenoto* und *Martin Centurione,* sowie eine ganze Gesellschaft in Genua angeworbener lombardischer Bauleute und Steinmetzen (laut Kontrakt vom 6. Juni 1510) ließ man aus Genua kommen, so daß der Bau bereits am 1. September 1512 vollendet war. Da ein Genuese den Bau geschaffen und Italiener ihn ausgeführt hatten, zeigt er nichts von dem Ringen und der Zaghaftigkeit der auf der Platereske fußenden Künstler; aber er blieb daher auch so gut wie ohne Einfluß für die Entwicklung der spanischen Kunst. Dazu liegt das Schloß in einer ziemlich abgelegenen Gebirgsgegend und war man ferner während der Jahre 1510—20 in Granada mit gotischen Monumenten vollauf beschäftigt. Bald aber brach sich dort der neue Stil mit Ungestüm Bahn. Die Front des königlichen Hospitals nach dem Triumfo zu mit ihren vier reichen Fenstern schuf *Juan Garcia de Prado; Felipe de Borgoña,* sonst *Felipe Vigarny* aus Burgos genannt, wurde 1527 berufen, um den Retablo des Hochaltars in der königlichen Kapelle zu entwerfen, und *Maestro Bartolomé* schuf sein einziges uns bekanntes Werk, das große Gitter (reja) ebendaselbst. Auch die Säulen des Hofes der Audienzia zeigen noch die dieser Zeit eigenen schlanken Verhältnisse.

12. Palast Karls V. auf der Alhambra

Im Jahre 1526 hatte Karl V. seine Flitterwochen im Alcázar zu Sevilla verlebt. Um der drückenden Hitze zu entgehen, kam er am 4. Juni nach Granada. Er weilte hier, im alten Kalifenschlosse, mit seiner jungen Gattin bis zum 10. Dezember. Um den alten maurischen Palast als Sommerresidenz auch in Zukunft benutzen zu können, beschloß er, neben dem alten einen neuen Palast zu bauen. Außer der Freude an der wunderbaren Lage und dem herrlichen Klima war es vor allem die Begeisterung für die Pracht des Mudejarbaues, die ihn zu diesem Entschluß veranlaßte. Die Annahme, er habe wichtige Teile des Maurenschlosses wegen seines Neubaues zerstören lassen, und die daran geknüpften Verurteilungen dieses Vandalismus dürften ganz unberechtigt sein, da die früheren Schriftsteller in ihren Beschreibungen diese Teile der Alhambra überhaupt nicht erwähnen. Es handelte sich also wohl nur um Neben- und Wirtschaftsbauten. Derselbe Kaiser, der dem Kapitel von Cordova bei seinem Einbau in die maurische Moschee den herben Vorwurf gemacht hat: „Ihr habt gemacht,

was man überall sieht, und zerstört, was einzig ist", dürfte sich schwerlich an künstlerisch hochstehenden Werken des älteren Stiles vergriffen haben. Doch bleibt es eine merkwürdige Fügung des Schicksals, daß dieser erste große Renaissancebau auf spanischem Boden, ein vollendeter Cinquecentopalast, weder eine Anlehnung an die Grundformen des Alcázar noch auch an die heimische Formensprache zeigt. Und doch stand gerade damals der Mudejar in höchster Blüte, ließ sich die Familie der Riberas in Sevilla ihre Palasthöfe und Säle in diesem Stil erbauen, wurde das große Portal des Orangenhofes an der Kathedrale in Sevilla erneuert, ließ derselbe Karl V. noch zehn Jahre später in Toledo durch Covarrubias seinen plateresken Alcázar errichten. Die Schärfe, mit der hier die neuen Tendenzen auftreten, ergab sich aus den politischen Verhältnissen. Granada war seit jeher das Herz der Maurenherrschaft. Mit dem Kommen Karls V. hatten sich die Gegensätze zwischen Besiegern und Besiegten verschärft. Schon 1501 hatte die Königin allen Häusern der Stadt die für die Maurenbauten bezeichnenden ajimeces, d. h. die gekuppelten Fenster mit Mittelsäulen verboten, Karl V. erließ gegen die Sprache, Trachten und Edelmetallkunst der Moriskos die härtesten Gesetze. Als stets brauchbares Werkzeug sollte dem Könige auch hierbei die Inquisition dienen. Durch einen jährlichen Tribut von 80000 Dukaten lenkten die Moriskos damals zwar die Ausführung all dieser Gesetze ab, aber von einer Verwendung ihres vom Kaiser so bewunderten Stils, von einem Wetteifern mit ihrer alten Kunst auf einem neuen aber doch verwandten Gebiete konnte bei dem Neubau natürlich keine Rede sein. Durch den Bruch mit aller spanischen Überlieferung in der Grundform und in der Formensprache spiegelt dieser vollendete Cinquecento-Palast den neuen Abschnitt der spanischen Geschichte wider: die Großmacht hat sich zur Weltmacht entwickelt. Die Geschwindigkeit, mit der der Herrscher zu Werke gehen wollte, zwang ihn, sich hier in Granada in seiner eigenen Heimat nach einem Künstler umzusehen, und wieder war es ein Vertreter desselben Hauses Mendoza, das sich schon so oft als Träger der spanischen Kultur bewährt, der Rat schuf. Der Militärgouverneur von Granada Don Louis de Mendoza, Marqués de Mondejar, Alkalde der Alhambra, schlug dem Kaiser einen geschickten Mann vor, der einen bescheidenen Posten in der Militärverwaltung bekleidete (Escudero en la capitania) und die Geldstrafen beim Heer einzukassieren hatte (Receptor de peñas de soldado): *Pedro Machuca*. Karl V. ernannte ihn 1527 zum Maestro de las obras del Alhambra mit 100 Dukaten Gehalt und gab ihm direkt neben dem Neubau eine Dienstwohnung. 1539 war das Holzmodell vollendet, und drei Jahre später sandte er dem Kaiser seine auf mailändisches Papier gezeichneten Pläne. Zwei plattereske Künstler *Juan de Marquina* (Universität 1531 und Kirche S. Andrés) und *Bartolomé Ruiz* (Kirche S. Matthias) standen ihm als Bauführer zur Seite. Während Francisco d'Hollanda (s. unter Nr. 48) ihn nicht unter den Architekten und Ornamentisten, sondern unter den Malern, und zwar in Zusammenhang mit Berruguete, dessen Arbeiten im Chor von Toledo er abgeschätzt hatte, aufführt, und Butron von ihm schreibt: „Machuca vivio en Granada fue gran Pintor y arquitecto; hizo en aquella Ciudad grandes obras de Pintura y Architectura, y siguio la manera de Rafael", rühmt der Dichter Philipps II. Vicente Espinel: „Mas que mucho, si el trueno incomparable Parte asoló de las del gran Monarca Del gran Machuca fabrica admirable . . . ." und Palomino sagt: „Floreció en Granada siguiendo la manera de Rafael." Die Annahmen, Berruguete oder Siloe seien bei dem Bau tätig gewesen, sind schon durch diese Aussagen der Zeitgenossen hinfällig. Von Machucas früheren Bauten und Bildern ist uns mit Ausnahme des Portals am Hospital de las Cinco Llagas ó de la Sangre in Sevilla nichts bekannt; man weiß nur, daß er einen Retablo für die Kapelle des Collegio mayor real geschaffen und die Groteskenmalereien des

Julio de Aquilés in der Estufa der Alhambra begutachtet hatte. Ob er selber je in Italien gewesen und bei Raffael studiert hat, ist nicht bekannt, wahrscheinlich ist jedoch, daß zwei Vertraute des Kaisers, die wie wenige bei diesem in Gnaden standen, und mit denen er sich doch sicher über seinen neuen Palast unterhalten hat, auf Machuca und sein Werk einen gewissen Einfluß ausgeübt haben. Es waren dies der Venezianer Andrea Navagero und der Nuntius Klemens' VII. Graf Baldassare Castiglione, der begeisterte Gönner Raffaels, der in seiner Verehrung für die Antike so weit ging, daß ihm die italienische Renaissance nur als ein Zwitter zwischen der Plumpheit der Gotik und der römischen Kaiserzeit erschien. Machuca schuf einen großen, runden, von doppelter Säulengalerie umgebenen Hof, um den er einen quadratischen Bau so gruppierte, daß die verbleibenden Zwickel für die Haupttreppe und Nebenräume verwandt wurden, während die eine Ecke des Quadrates eine große achteckige Kapelle einnehmen sollte (Abb. 11 u. 12). Er strebte also bei dieser Sommerresidenz dieselbe Vereinigung von Quadrat und Kreis an, die das Problem so vieler italienischer Villen gewesen ist. Denselben Gedanken hatte Raffael in der Villa Madama im Auftrage Klemens' VII. ausgeführt. Vignolas kreisrunder Hof von Caprarola kommt hier, als viel später geschaffen und für einen fünfeckigen Bau bestimmt, nicht in Frage. Aber der Cortile von S. Pietro in Montorio, der Bramantes Tempietto umschließen sollte, war als Kreis gedacht. Ihn wird der Künstler — oder zum mindesten Karl V. — wahrscheinlich gekannt haben, da Kirche und Tempelchen Bauten Ferdinands und Isabellas waren. Auch ist es nicht unmöglich, daß er sich an B. Peruzzis berühmten, jetzt in den Uffizien befindlichen Entwurf zu einem Kloster angelehnt hat. Die äußere Architektur zeigt einen großen zweigeschossigen toskanischen Palast, dessen unteres Geschoß gequadert ist, während das obere durch Pilaster auf reichen Postamenten gegliedert wird. Die drei Mittelachsen sind als Hauptportal vorgezogen und reich geziert. Charakteristisch sind die kleinen runden über den großen rechteckigen Fenstern. Bei der Architektur des großen runden Hofes griff der Künstler als erster Spanier direkt auf die Antike zurück, indem er unmittelbar auf die Säulen (unten dorisch, oben ionisch) den scheitrecht gewölbten Architrav legte, welcher die flache, ganz

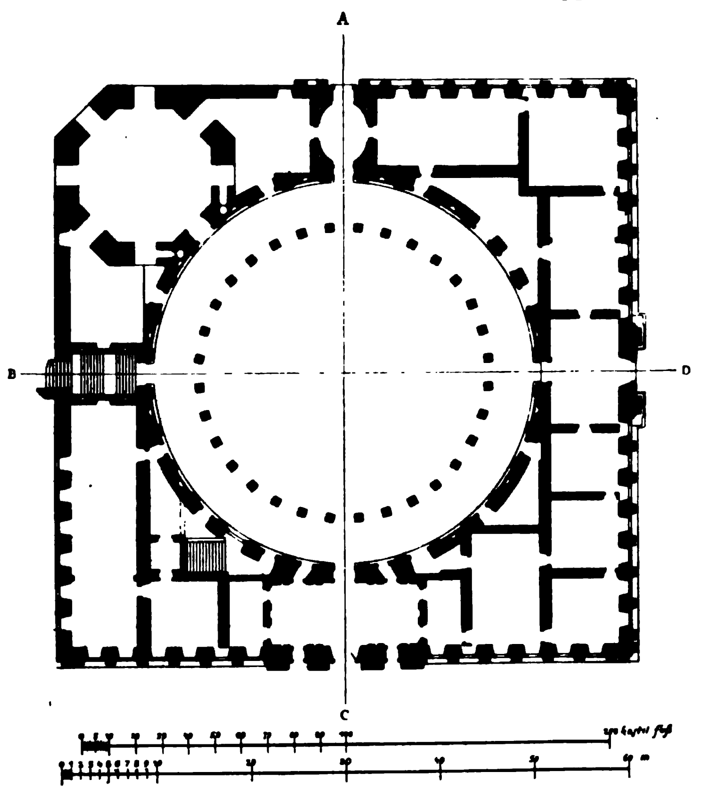


Abb. 11 Palast Karls V. auf der Alhambra in Granada (Nach Laborde)



Abb. 12 Palast Karls V. auf der Alhambra in Granada Hof
(Nach Junghaendel-Gurlitt)

glatte Tonne, das Gesims und die zweite Säulenordnung trägt. An diesem Hofe zeigt alles, besonders in der Verzierung der Umfassungswand, der Wahl der Kreisform für den Grundriß etc., das Streben nach Ruhe (Abb. 12). Den bildnerischen Schmuck der Tore schuf der Architekt und Bildhauer *Nicoló da Corte,* der 1537



Abb. 13 Palast Karls V. auf der Alhambra in Granada Fassade
(Nach Junghaendel-Gurlitt)

aus Genua kam. Dieser, geboren zu Cima am Luganersee, Sohn des Francesco da Corte, scheint in Mailand studiert zu haben, denn er nannte sich sculptor et architectus mediolanensis. 1529 siedelte er von Savonna nach Genua über. Sein frühestes erhaltenes Werk in Genua ist das Portal des Palastes Salvago an der Piazzetta de San Salvago. Den oberen Teil des Südportals begann er am 28. Oktober 1548, doch starb er vor dem 29. Mai 1555 noch vor Vollendung der Arbeit. Als man Anfang der vierziger Jahre allem Anschein nach einen Besuch Karls V. auf der Alhambra erwartete, ließ Don Luis de Mendoza, Marqués de Mondejar, von seinem Günstling *Machuca* den Brunnen Karls V. auf der Alhambra unter dem Turme des Gerichtes erbauen. Da aber *Nicoló da Corte* die Steine



Abb. 14 Brunnen Karls V. auf der Alhambra in Granada
(Phot. Garzón, Granada)

besorgte, ist anzunehmen, daß er und nicht *Alonso de Mena* mit der Ausführung der Figuren und Ornamente betraut war. Hieraus erklärt sich der vollkommen italienische Charakter dieser höchst reizvollen Arbeit, die jetzt geborsten und verwittert, überwuchert vom saftigen Grün, einen der wehmütig stimmungsvollsten Teile des verfallenden Burggartens bildet (Abb. 14). Die Medaillons stellen dar: Herkules mit der Hydra, Phryxos und Helena, Apollo und Daphne, Alexander, mit den entsprechenden Devisen: Non memorabitur ultra; Imago mystica honoris, A sole fugante fugit, Non sufficit orbis.

Als *Pedro Machuca* 1550 starb, war das Schloß nicht annähernd vollendet, ihm folgte (laut Schreiben vom 2. September 1567) sein Sohn *Luis Machuca* und nach dessen Tode 1579 Machucas Schwiegersohn *Juan de Orea,* jener Dombaumeister von Granada, der schon 1574 einmal nach Sevilla berufen worden war, um sein Gutachten über die Arbeiten an der Sala capitular abzugeben. Als er die Leitung übernahm, war das Erdgeschoß vollendet, das Obergeschoß schon

weit fortgeschritten, doch machte der Bau nur ganz langsame Fortschritte, da mit dem Aufstande der Moriskos 1568 und später mit ihrer Vertreibung auch der jährliche Tribut wegfiel, von dem der Kaiser 10000 Dukaten für sein neues Schloß bestimmt hatte, so daß sein Sohn die Renten verschiedener Alcazare, wie z. B. Sevilla, hierfür anwies. 1580 ließ Philipp II. seinen Architekten nach Badajoz kommen, um ihm die Zeichnung vorzulegen. Nachdem Herrera einige geringfügige Änderungen „zur Erzielung größerer Eleganz" angebracht hatte, wurden diese genehmigt. Auf diesen Änderungen und Vereinfachungen beruht wahrscheinlich beim Portalbau der Kontrast der beiden Hauptportalgeschosse. Nach Oreas Tode 1583 (der Bau blieb also von 1527—83 in den Händen derselben Familie) folgten der Reihe nach *Juan de Corria,* Herreras Freund *Juan de Minjares* (gest. 1599) und *Pedro de Velasco,* der 1617 Gibraltar befestigte und den hohen Damm daselbst ausführte (gest. 1621). Alle diese Architekten waren nur selten in Granada. *Francisco de Potes* kam 1623 nach Madrid, um Bericht zu erstatten. Das Gutachten des Juan Bautista Crescencio und Juan Gomez de Mora lautete dahin, er solle, da die Mauern bereits vollendet, den Palast decken. Infolge Bankrottes der Unternehmer unterblieb dies. Die von seinem Nachfolger (seit 1637) *Bartolomé Fernandez Sechuga* geplanten Ecktürme und das dritte Stockwerk waren schon am 14. Dezember 1625 von der Kommission unter dem Vorsitze des Juan Gomez de Mora verworfen worden. Nach seinen Zeichnungen kam nur die große Treppe zur Ausführung. Daß der Bau in seinem ruinenartigen Zustande noch nicht ganz zerstört ist, zeugt für die Güte der Ausführung wie für die Gunst des Klimas.

13. Die Vertreter der italienischen Hochrenaissance

Mit dem immer siegreicheren Vordringen der italienischen Renaissance zuungunsten des nordischen Einflusses wurde es immer mehr Sitte, daß die Künstler im Mutterlande dieses Stiles ihre Studien machten. Der erste Künstler, über dessen Beziehungen zu Italien wir genau unterrichtet sind, ist *Alonso Berruguete,* einer jener typischen Renaissancekünstler, die alle drei Schwesterkünste in gleichem Maße beherrschten. 1480 in Parades de Nava geboren, genoß er den ersten Unterricht bei seinem Vater Pedro Berruguete, dem Maler Philipps I. Nach dessen Tode wandte er sich 1503 nach Florenz, kopierte daselbst Michelangelos berühmten Karton zur Pisanerschlacht und ging 1504 mit seinem Lehrer nach Rom, wo er von ihm bei den Arbeiten im Vatikan beschäftigt wurde und ihn auch Bramante mit Aufträgen bedachte. Nach Florenz zurückgekehrt, vollendete er ein von Filipo Lippi hinterlassenes Altarbild. 1520 wandte er sich wieder heim nach Spanien, reich an Bekanntschaften und Erfahrungen. Auf seiner Heimreise verweilte er einige Zeit in Zaragoza, wo er einen Retablo und ein Grabmal in Santa Engracia schuf und *Damian Formente* kennen lernte. Letzterer arbeitete gerade am Retablo mayor der Kathedrale in Huesca. Diese Bekanntschaft wurde nächst Michelangelo und Andrea del Sarto von großer Bedeutung für seine ganze Kunst. Heimgekehrt, ernannte ihn Karl V. zu seinem Kammerherrn, Hofmaler und Bildhauer und überhäufte ihn mit Aufträgen. Trotz gewisser im Nachahmen begründeter Übertreibungen spricht aus seinen Arbeiten ein feines Empfinden für Massenverteilung und Eleganz. In den zehn Gesichtslängen seiner Menschengestalten hielt er sich aber noch streng an die antiken Verhältnisse. Die größte Arbeit, die wir von ihm kennen, ist die Epistelseite des Chorgestühls in der Kathedrale zu Toledo, deren andere Hälfte von Felipe Vigarny stammt. Ein ganz hervorragendes Können und Stilempfinden verrät jenes Portal, das im Hospital de San Juan Bautista de Afuera vor Toledo am Ende der den Hof teilenden Säulenkolonnade in die Kirche führt. Zwei kanellierte dorische Säulen auf reliefierten Postamenten tragen ein reiches, sehr weit ausladendes Kon-

solengesims. Dazwischen befindet sich eine überhöhte Rundbogenöffnung mit reichen Schlußsteinen und skulpierten Zwickeln. Auf dem Gesimse halten in der Mitte auf Löwen sitzende Krieger das Wappen des Kardinals, während an den beiden äußersten Enden auf dem Gesimse kleine Putten sitzen. Das berühmte Grabmal des Kardinal Tavera im Innern der Kirche dürfte aber erst von seinen Schülern oder seinem gleichnamigen Sohne stammen, da Berruguete, zwei Jahre nachdem die Kirche begonnen, 1561 zu Alcalá starb. Durch die vielen Aufträge hatte er sich ein großes Vermögen erworben, so daß er 1559 von Philipp II. die Herrschaft Ventoso unweit Valladolid erwerben konnte. Besonders rein und abgeklärt hat sich der Stil dieser Schule am Hofe des Kollegs der vornehmen Irländer in Salamanca gezeigt mit seinen an die lombardische Zierkunst erinnernden kandelaberartigen Säulchen, welche den Pfeilerarkaden vorgelegt sind. Durch Berruguetes Leistungen angeregt, ging auch *Gaspar Becerra,* geb. 1520 zu Baëza (Vater: Antonio B.; Mutter: Leonor Padilla), nach Italien und schloß sich dort, da Raffael schon tot, Michelangelo und Vasari an. Die vielen Altäre, die er in seiner Heimat schuf, zeigen ihn als einen ebenbürtigen Rivalen Berruguetes.

14. Die geistigen Führer der Nation, die Träger der spanischen Kultur

Eine der schönsten Schöpfungen der ganzen Epoche ist der Hof im Palast des Kardinals Francisco Ximenes (Jimenez) de Cisneros in Alcalá de Henares. Mendoza hatte sterbend diesen Franziskaner, der seit 1492 Beichtvater der Königin Isabella war, als seinen Nachfolger vorgeschlagen. Ganz im Gegensatze zu seinem lebenslustigen Vorgänger, vertrat dieser die unerbittliche Askese und Lebensverneinung; gleich ihm aber war er ein Mann der Tat, nicht der Worte. Von eiserner Strenge gegen sich selbst, in seinem Privatleben völlig makellos, wurde er zum Reformator der spanischen Kirche auf der mittelalterlich-katholischen Grundlage. Zur Erreichung und Verwirklichung dieses Zieles sah auch er in einer Verschärfung der Inquisition das beste Mittel. Als Gegengewicht gegen Salamanca, dessen Hauptstärke die juristische Fakultät bildete, gründete er 1508 nach Pariser Vorbilde die „Complutum“ genannte, vor allem Philosophie und Theologie pflegende Universität in Alcalá, sowie 18 dazu gehörige Kollegien und Konvente und vermachte dieser Universität sein ganzes Vermögen. Sein Werk war die von der Universität 1517—20 herausgegebene Complutensische Polyglotte, eine Bibelausgabe, die die hebräischen, griechischen und lateinischen Texte der heiligen Schriften erläuterte. Außerdem stammt von ihm der noch jetzt in der mozarabischen Kapelle zu Toledo im Gebrauch befindliche Rezo Mozárabe. Als Ferdinand der Katholische voller Bewunderung für die von *Pedro Gomiel* geschaffene Universität bedauerte, daß sie nur aus vergänglichem Material gebaut sei, entgegnete ihm Cisneros, um nicht vom Tode in der Ausführung seines Planes überrascht zu werden, habe er sich mit Ziegeln begnügen müssen, doch hege er die feste Zuversicht, daß die studierende Jugend einst dies ihr Asyl in Marmor neu erstehen lassen werde. 1517 starb er zu Roa bei Volladolid im Alter von 80 Jahren. Als Primas und Großinquisitor von Spanien und während der Unmündigkeit Karls V. Reichsverweser hatte er 1509 Oran erobert.

Neben Ximenes überragte der Sohn des Erbauers von Calahorra, der Didakus Hurtado de Mendoza aus Granada, alle seine Zeitgenossen durch Gelehrsamkeit und Kunstsinn (s. oben). Er war 1503 als Sohn des Statthalters Marqués de Mondejar geboren. Außer den für einen Mann von Rang nötigen Sprachen beherrschte er das Latein, Arabisch und Griechisch. Er war Karls V. Gesandter in Venedig (1538), sowie beim Konzil von Trient wie in Rom. Später zum Befehlshaber von Siena ernannt, um den Papst zu bewachen und zu bedrohen, galt er

sechs Jahre lang als Haupt der kaiserlichen Partei in Italien, ja fast als Vizekönig dieses Landes. 1555 kehrte er nach Spanien zurück. Infolge eines Streites mit einem Höflinge im Madrider Schlosse, der den Dolch gegen ihn gezogen und den er mitsamt seinem Dolche in den Hof hinuntergeworfen haben soll, fiel er bei Philipp II. in Ungnade. Er zog sich nach Granada zurück und schrieb in dem Schlosse Calahorra seine durch absolute Sachlichkeit und scharfe, schlagende Dialektik und Anschaulichkeit an Sallust und Tacitus erinnernde Geschichte des Krieges von Granada 1568—70, die so unparteiisch abgefaßt war, daß sie erst viele Jahre nach seinem Tode gedruckt werden konnte (Madrider Ausgabe von 1610 völlig verstümmelt, erst 1776 und 1795 in Valencia ungekürzt gedruckt). Als Lyriker gehört er der italienischen Schule an. Mit packend kühner Lebenswahrheit spiegelt der Lazarillo de Tormes das Sittenleben seiner Zeit wider und wurde so zum ersten, viel nachgeahmten Schelmenromane. Seine politische Stellung in Italien hatte Mendoza benutzt, in Venedig griechische Klassiker und Kirchenväter, sowie alle möglichen anderen Codices zu erwerben. Aus der Bibliothek des Kardinals Bessarion hatte er sich andere abschreiben lassen. Auf dem Berge Athos hatte er sich kostbare Handschriften, wie die des Geschichtschreibers Josephus Flavius und anderer Kirchenväter, verschafft, und Sultan Soliman hatte ihm für irgend einen großen Dienst 6 Kisten Manuskripte gesandt. Diese Sammlung wertvoller Bücher und seltenster arabischer Werke überreichte er an seinem Lebensabende Philipp II. für den Escorial, woraufhin ihm erlaubt wurde, nach Madrid zurückzukehren, doch starb er schon nach wenigen Tagen, 1575. Eine ähnliche Bibliothek von 20000 Bänden hatte der Sohn des großen Kolumbus, Hernan oder Fernando Colon (gest. 12. Mai 1539 im Alter von 62 Jahren) auf seinen wiederholten Reisen nach Indien in Begleitung seines Vaters bzw. seines Bruders, dann im Gefolge des Kaisers durch Italien, Flandern und Deutschland, sowie später durch fast ganz Europa und große Teile von Asien und Afrika zusammengebracht und dem Kapitel bzw. den Dominikanern von San Pablo sowie der Stadt Sevilla geschenkt, während Francisco de Medina (gest. 1615) Münzen, Bilder, Drucksachen (darunter deutsche und italienische Kupferstiche und Altertümer) sammelte. Mit der Eroberung der Kolonien war Sevilla durch die alljährlich hier einlaufenden Silberflotten zu einem der ersten Weltmärkte, zur reichsten Stadt von Spanien gewachsen. Obgleich auch hier der Humanismus seinen Einzug gehalten, behielten die Wohnhäuser wie die ganze übrige Stadt den maurischen Charakter bei: um einen blumenbepflanzten Hof mit Springbrunnen gruppieren sich die Räume, aber die innere Ausstattung zeigt einen selbst die Pracht des Mudejar überbietenden Reichtum. Den Höhepunkt der Lebensfreude bildeten die Gärten des Alcázar. Tirso de Molina preist sie als Schule der Liebe. Die Fabeln von den Gärten des Admet und Alcinous seien hier keine Fabeln mehr; hier sei die Börse der Frauen. Eine charakteristische Erscheinung dieser Zeit ist der Augustinerprior Pedro de Valderama, der seine 14 Arbeitsstunden in Studieren, Predigen, Regieren und Bauen teilte. In Málaga, Granada und Sevilla baute er Klöster, damit Gott auch ihm einst ein Haus baue. Das Haus des Erzbischofs de Castro, gest. 1600, war der schöngeistige Brennpunkt. Hier verkehrten alle Gelehrten, Dichter und Künstler. Hernan de Herrera, el divino (1534—97), war der erste Stilist seiner Zeit; neben ihm stehen Pedro de Mexia (gest. 1555), und Balthasar del Alcazar (gest. 1606), der witzigste Kopf seiner Zeit. Lope de Rueda hatte ein volkstümliches Theater begründet. Juan de Molara (gest. 1571), Francisco de Medina (gest. 1615), Gutirez de Cetina (gest. 1560), Juan de la Cueva und Agote de Molina (1545—98) bildeten jenen um Sevillas Kirchenfürsten gescharten Kreis von Dichtern. Ein außerordentlich kriegerischer Geist erfüllt

ihre Werke, waren sie doch selber Soldaten. Neben all diesen sei der größte Gelehrte seiner Tage, Benito Arias Montano (geb. 1498), nur erwähnt. Ihm wurde nachgerühmt, daß er elf Sprachen beherrsche.

15. Karl V. und Philipp II.

Noch mehr als dieser Bischof wußten natürlich die Monarchen die ersten Künstler und Gelehrten um sich zu versammeln. 1516 folgte auf Ferdinand und Isabella ihr Enkel Karl I. (Karl V.), der außer den Kronen von Spanien mit Sizilien, Neapel, Mailand und den spanischen Kolonien der ganzen habsburgischen Erblande, der Niederlande, Burgund, Böhmen und Ungarn, auch die des Deutschen Kaiserreiches auf einem Haupte vereinte. Man mußte sich auf Weltpolitik einrichten, deren Vorbedingung die Vollendung der von Karls Vorfahren begonnenen politischen wie geistigen Einigung des Landes war. Der dadurch mehr und mehr steigende Absolutismus und die vielen Gelder, die seine Kriegszüge verschlangen, machten ihn, der jetzt Spaniens höchster Stolz ist, bei Lebzeiten in seinem Lande sehr unbeliebt. Die Aufstände der Kommunen in Kastilien und Valencia schlug er in blutigen Kämpfen nieder und benutzte sie dazu, die ständischen und städtischen Rechte zu beschränken. Die Mauren hatten sich zwar im Kampfe gegen die Kommunen als treue Stützen der Krone gezeigt, aber sie hatten doch ihre Sprache und Sitten, kurz ihre Nationalität bewahrt. Als Karl V. auf der Alhambra weilte, erließ er gegen sie jene berüchtigten Verordnungen, die ihnen nicht nur ihre Sprache, sondern auch ihren Glauben und ihre alten Gewohnheiten verboten. Gegen sie sollte jetzt die Inquisition losgelassen werden. Durch Bestechung der königlichen Visitatoren und einen jährlichen Tribut von 80000 Dukaten lenkten sie für den Augenblick die Gefahr von sich ab. Zu ihrer Bekehrung ließ Karl V. Schulen, Kollegien, Universitäten gründen, die er reich dotierte. Juan de Avila zog als Missionar durch das Land, seine Missionsgesellschaft wirkte bis zum Einzug der Jesuiten. Er war es, der die Universität zu Baëza gründete. Zunächst ließ Karl sich und der spanischen Krone auf alle Zeiten von seinem einstigen Lehrer Hadrian VI. die Großmeisterwürden der Kriegsorden vom heiligen Jakobus vom Schwerte von Calatrava und von Alcantara, sowie das Patronat aller Bistümer und kirchlichen Würden in Spanien übertragen. Hiermit war die Macht der Kapitel gebrochen, da von nun an nicht mehr sie, sondern die Könige alle Bischöfe und kirchlichen Würdenträger und seit 1529 auch alle Erzbischöfe Spaniens zu ernennen hatten. Der Dualismus von Staat und Kirche, auf dem die Einigung des Landes ganz wesentlich beruht hatte, wurde so zugunsten des Absolutismus geschwächt. Staat und Kirche durchdrangen sich zu einem untrennbaren Ganzen.

Aber dieser Dualismus war damit noch nicht völlig gebrochen. Die Kämpfe mit Rom und die Sittenverderbnis der Päpste boten dem Kaiser einen willkommenen Vorwand, um sein Ziel zu erreichen: die Überwindung der Kirche durch den Staat. Dazu half der Humanismus mit seiner Abkehr von der Kirche und Verspottung ihrer Einrichtungen, selbst von seiten des Medicäers auf dem Stuhle Petri. Ein Lucian seiner Zeit wurde Erasmus von Rotterdam. In seinen von den gebildeten Kreisen (denn das Volk konnte nicht lesen und hielt daher am alten Glauben fest) mit wahrer Gier verschlungenen Schriften: „Lob der Torheit" und „Handbuch des christlichen Streiters" geißelte er die Verderbtheit des Klerus. Mit der Begeisterung für diesen Humanistenkönig, von dessen Hand irgend ein kleines Handschreiben zu besitzen, der höchste Stolz der Monarchen und obersten Prälaten war, zog in die gebildeten Kreise die ganze der Zeit eigene Sittenlosigkeit und Verhimmelung der Antike ein. Gewisse Frivolitäten gegen das Christentum, das ihm eine Narrheit für Kinder und Frauen erschien, und Ober-

flächlichkeiten in seinen blendend geschriebenen, aber an Widersprüchen reichen Werken bedingten den gegen ihn einsetzenden Umschwung bei der Geistlichkeit und bei den Gelehrten. Vor allem war es der Vorwurf der Barbarei, den er den Spaniern machte, der zu einer leidenschaftlichen Erbitterung führte: sie hätten ihr Blut für den heiligen Glauben vergossen, anstatt Lucian und Euripides zu lesen. Der Kaiser selbst und sein Sekretär Alfonso de Valdés waren begeisterte Erasmianer. Machiavellis Rat, der Fürst solle Frömmigkeit heucheln, wenn sie ihm fehle, hatte Karl beherzigt. Da die ganze spanische Verfassung und Macht der Krone auf dem katholischen Glauben beruhten, war er ein eifriger Förderer der Reinheit des Katholizismus und strenger Bekämpfer des Verderbens im Klerus. 1527 ließ er Rom durch seine Truppen plündern, den Papst Klemens VII. gefangennehmen und erst wieder frei, nachdem acht Tage lang die ganze Christenheit zu Gott gebetet, Gott möge dem Papste die Freiheit wiederschenken, die ihm zu geben allein in der Hand des Kaisers liege. Des Kaisers vertrauter Sekretär Valdés veröffentlichte ein offiziöses Plaidoyer, das der Plünderung Roms in der Zerstörung Jerusalems ein anderes Gottesgericht gegenüberstellte und in der Schlußfolgerung: „Christus hat die Kirche gebaut und Kaiser Karl V. hat sie hergestellt“ gipfelte. Um die Dispensationen durch den Papst (Appellationsinstanz) zu beseitigen, setzte er eine Nuntiatur (der Nuntius mußte Spanier sein) in Spanien durch. Um die Kirche von der Krone möglichst abhängig zu machen, besetzte er die obersten Beamtenstellen mit Bischöfen, die silentiarii genannten Mitglieder der 1518 gegründeten königlichen Kammer hatten über die Besetzung der kirchlichen Stellen, sowie in allen Streitigkeiten über das kirchliche Patronat, Gnaden und Gerechtigkeit zu entscheiden. Die Macht dieser königlichen Behörde wuchs unter seinem Sohne: von ihr mußten fast alle päpstlichen Bullen wie etwas Verdächtiges geprüft werden. Auch hatte seit 1584 der König alle Streitigkeiten zwischen Bischöfen, Kapiteln und anderen kirchlichen Personen und Korporationen beizulegen. Den Widerspruch des Klerus und des Adels gegen seine Gelderpressung beantwortete Karl damit, daß er nur noch die Städter zu den Cortes berief, wodurch dieselben fast alle Bedeutung verloren. Philipp II. ordnete auch den Provinzial-Konzilien trotz des Widerspruchs der Kirche einen königlichen Legaten bei, und als der Papst am 26. Januar 1585 die Unterschrift dieses königlichen Beamten zu streichen befahl, hörten die Provinzial-Konzile auf. Ein Vergehen gegen den einen, die Grundlage der ganzen Verfassung bildenden Glauben war ein Vergehen gegen sein absolutistisches Haupt, daher war Häresie nach Torquemada gleichzeitig ein politisches Verbrechen gegen Staat und Gesellschaft, das der Inquisition als dem obersten königlichen Gericht unterstand. Die Macht des vom König vorgeschobenen Großinquisitors sollte die Kirche schon sehr bald in ihrem Primas Ximenez, dem leidenschaftlichsten Verfolger aller Ketzer in den Niederlanden und England, fühlen. Den Vorwand bot die in seinen 1558 erschienenen „Erläuterungen zum christlichen Katechismus“ enthaltene Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben. Der von ihm im geistlichen Range übersprungene Großinquisitor Melchior Cano benutzte aus Neid die durch dieses Buch gebotene Gelegenheit, seinen glücklichen Rivalen Bartolomé Carranza de Miranda (geb. 1503), genannt Ximenes, den Beichtvater Karls V., unter dem Verdachte, daß er der lutherischen Lehre anhänge, zu verhaften. Die Macht hierzu gab ihm ein von Philipp II. erlangtes päpstliches Breve. Es nutzte nichts, daß alle Kirchenfürsten und Autoritäten das Buch als fromm und katholisch approbierten, daß selbst die Päpste es in ihren Landen nicht verboten und dem Könige drohten, die Schrift motu proprio zu approbieren. Die stets wiederholte Antwort des Offiziums lautete: „Wollend oder nicht, habe er lutherisch gelehrt.“ Des Königs Verlangen, Carranzas Schriften auf den allgemeinen Index

zu bringen, oder den spanischen Index von dem für die römische Kirche geltenden unabhängig zu machen, wies das Konzil von Trient mit Entrüstung zurück und weigerte sich, irgend welch königliches Schreiben anzunehmen, solange die erzbischöfliche Würde im Primas gekränkt sei. Die Indexkongregation beschloß mit 10 Stimmen Mehrheit die Freigebung des Katechismus. Um Front gegen das absolutistische Kirchenregiment Philipps zu machen, der den Mönchen wohl die Hand küßte, sie aber, wenn sie nicht gehorchten, hängen ließ, verlangte das Konzil die Verweisung des Prozesses nach Rom. Es handelte sich bei diesem Kampfe schon lange nicht mehr um die Machtfrage zwischen Großinquisitor und Primas, König und Episkopat, nicht um bewußtes und unbewußtes, beabsichtigtes und unbeabsichtigtes Luthertum, es galt den Sieg der päpstlichen oder königlichen Souveränität. Carranzas Freund Azpilcueta setzte schließlich die Ernennung außerordentlicher päpstlicher Richter durch, die dem Papst über die parteiische, ungerechte Prozeßführung berichteten. Der Prozeß wurde nach Rom verwiesen und der Großinquisitor all seiner Ämter enthoben. Schließlich, nach siebenjährigen Verhandlungen, erfolgte am 14. April 1576 die päpsttiche Schlußsentenz. Der Kardinal mußte 15 Sätze abschwören und sollte 5 Jahre lang seines Amtes suspendiert in Rom leben. Sein Buch wurde in allen Sprachen verboten. Er starb kurz darauf, am 2. Mai 1576, nachdem er vom Papste Absolution erhalten. Wie einst Karl V. mit Waffen, so hatte jetzt Philipp II. moralisch und politisch über Rom gesiegt. Der König, nicht der Papst, hatte die Reinheit der katholischen Kirche gerettet, die Macht des Klerus war für alle Zeiten in Spanien gebrochen. An die Stelle des konstitutionellen Bundesstaates war eine völlig absolutistische Monarchie getreten, deren Haupt die geistliche und weltliche Macht in sich vereinte.

16. Protestantismus

Das Schicksal des Lutheraners auf dem höchsten Erzbischofssitze von Spanien teilten die andern Lutheraner nach dem Vorbilde der Valdésianer in Neapel, jener um Roms berühmten Kanzelredner Juan de Valdés († 1541), den Verfasser des 1536—40 erschienenen christlichen Abc und der Betrachtungen, sich scharenden aristokratischen Gemeinde, der außer vielen Bischöfen z. B. auch Vitoria Colonna angehörte. In langen blutigen Kämpfen war Karl V. dem Siegeslaufe der Reformation entgegengetreten, um schließlich doch einen ihm verhaßten Religionsfrieden unterschreiben zu müssen. Den Traum seines Lieblingsdichters Acuña von dem glücklichen Zeitalter, wo die Welt Einen Herrscher, Ein Reich, Ein Schwert sähe, zu verwirklichen, war ihm unmöglich gewesen, „er konnte nicht weiter zu dem Zweck herrschen, den er für den einzig berechtigten, gottgefälligen, der Kirche heilsamen hielt“.[1]) Den damit für ihn entwerteten Kronen entsagte er und zog sich am 3. Februar 1557 nach Yuste zurück, um ganz religiösen Übungen, seiner Liebhaberei und seiner gebrochenen Gesundheit zu leben. Nebenbei hatte er noch allen Souveränen Ratschläge von hier aus zu erteilen. Hier drang zu ihm die Kunde, daß sich selbst in seinem eigenen Lande unter den Augen des Offiziums in Valladolid und Sevilla Ketzergemeinden gebildet. Er befahl sofort seinem Sohne, mit rücksichtslosester Strenge und Geschwindigkeit vorzugehen, damit das Übel nicht um sich greife. Sehr vorsichtig wurden durch Denunziationen und Scheinlutheraner die Namen aller Verdächtigen festgestellt, und alle irgendwie des neuen Glaubens Schuldigen erlitten, soweit es ihnen nicht möglich gewesen, aus dem Lande zu fliehen, bei den Autodafés zu Valladolid und Sevilla den Märtyrertod. So konnte Karl V. ruhig sterben mit dem Bewußtsein, daß dem Ketzertum in seinem Lande der Todesstoß versetzt worden sei.

[1]) Vgl. *v. Ranke:* Deutsche Geschichte V. S. 316 ff.

17. Die Folgen der Entdeckungen und Eroberungen für das Mutterland und seine Kunst

Im selben Jahre, in dem die katholischen Könige und Mendoza ihre Fahnen auf der Alhambra aufgepflanzt, war Kolumbus in Isabellas Dienste getreten. Die hiermit beginnende Ära der Entdeckungen und Eroberungen konnte nicht ohne Einfluß auf das Mutterland bleiben. Die von dem großen Genuesen und den katholischen Majestäten anfangs ideal gedachte Besitzergreifung der neuen, unbekannten Länder, „die Gott dem spanischen Zepter unterworfen, um sie auf ewig zu retten", artete bald in eine rohe Ausnutzung zur Gewinnung von Gold aus, zumal seitdem Hernan Cortez bzw. Pizarro Mexiko und Peru erobert hatten. Umsonst suchten die Dominikaner, an ihrer Spitze las Casas, die Indianer vorm Untergange zu erretten. Aber mit dem Goldregen, der dem in sich noch nicht gefestigten spanischen Volke mühelos in den Schoß fiel, kam auch das Verderben. Nach dem Gelde, das man in den Kolonien so leicht erwarb, nicht nach der schweren Arbeit im eigenen Lande, nach geprägter, vergänglicher Münze und nicht nach dem weit solideren Grundbesitze in der Heimat strebte die Jugend. Auf die heimischen Berufe begann man mit Geringschätzung herabzusehen; das Abenteurertum griff immer mehr um sich. Die heimischen Werte verloren ihren Wert. In allen Kreisen stieg der Luxus mit seinen Folgen, bis schließlich unter Philipp IV. die Einnahmen des Mutterlandes kaum noch ausreichten, um den Luxus des Hofes zu bestreiten. Die furchtbarsten Kontraste zwischen reich und arm bildeten sich aus. Damit verschwand aber auch die schlichtere Kunst eines wohlhabenden Bürgerstandes, die gerade den deutschen Städten ihr Gepräge gegeben hat. Der König, die Kirche und einige reiche Häuser sind es fortan, für die die spanische Kunst schafft. Dadurch wird ihr von Anfang an der Stempel äußerlicher Prachtentfaltung aufgedrückt. Nur in Asturien, Katalonien und Valencia, die stets ein Zwischenglied zur nordischen Kultur bildeten, entstanden auch später noch reiche bürgerliche Wohnungen (Madrid s. unten). Als aber die Silberflotten von Feinden weggenommen wurden und die reichen Einkünfte aus den Kolonien wegfielen, sah man sich einem verarmten und verwahrlosten Lande gegenüber, das nur noch ein Schatten seines einstigen Reichtums war. Der Fluch des Goldes hatte die Nation zugrunde gerichtet.

18. Philipps II. Charakter und Kunstliebe

In der Beurteilung von Karls V. Sohn, Philipp II., sind die Meinungen, je nach der Parteien Haß und Gunst, sehr geteilt. Ganz Kind seiner Zeit, war er nicht besser, aber auch nicht schlechter als die Durchschnittsmenschen. Rücksichtslose, eiserne Strenge und zelotische Frömmigkeit waren bestimmend für seine unumschränkte Regierung. Selbst eine kleinliche, bureaukratische Natur, glaubte er vom Schreibtische aus die Welt regieren zu können, ohne den Schaden gewahr zu werden, den er durch kurzsichtige Verordnungen und Mißgriffe in der Besetzung der einflußreichsten Stellen anrichtete. Die über alle Lebensereignisse unerschütterlich erhabene feierliche Ruhe und hoheitsvolle Würde (sosiego), die der Spanier von seinem Könige in erster Linie verlangt, entsprachen so sehr seinem innersten Wesen, daß er seine Gedanken nie durch ein unbedachtes Wort oder den Gesichtsausdruck verriet. Als nach der Seeschlacht von Lepanto der Siegesbote während des Gottesdienstes vor ihm im Chor des Escorial niederstürzte, winkte er ihm ab, bis der Gottesdienst vollendet sei; dann aber befahl er dem Prior, das Tedeum anzustimmen. Hinter diesem eisigen Hauch unnahbarer Majestät verbarg er eine gewisse Unsicherheit und Ratlosigkeit, einen Mangel an Tatkraft, die sich aus dem Gefühl ergaben, seiner Stellung trotz eisernen Fleißes nicht gewachsen zu sein. Hierauf beruht der große Einfluß, den sein

Günstling und Staatssekretär Perez, lange der mächtigste Mann in Spanien, besaß. Neben der Ergründung dieser rätselhaften Erscheinung auf dem ersten Throne der Christenheit waren den Geschichtschreibern und Diplomaten jener Tage Philipps Liebhabereien viel zu unbedeutend, als daß sie uns etwas darüber berichtet hätten. Und doch lag gerade in jenen ihnen lächerlich erscheinenden Kindereien Philipps Bedeutung für die Nachwelt, für die ganze Menschheit. Mit nur drei, vier Begleitern verließ er oft die Hauptstadt, um auf einem seiner Schlösser sich der Kunst zu widmen. Seit 1565 durften ihm dahin nicht einmal die Gesandten folgen, denn in Wahrheit ein „Freund der niedern, kleinen Leute", wollte er dann frei vom Adel wie der Diplomatie ganz ungezwungen mit Künstlern verkehren. Ein vertraulich freundschaftlicher Ton zwischen Monarch und Künstler war ja schon seit den Zeiten Philipps des Guten und Jan van Eycks im Hause Burgund herkömmlich. Mit *Tizian* war Philipp als dreiundzwanzigjähriger Kronprinz zum erstenmal in Augsburg zusammengetroffen, nachdem er seine glänzende Rundreise durch Norditalien beendet, deren Höhepunkt die Mailänder Festtage bildeten. Wie es sein Vater getan, so fesselte auch er den greisen Künstler an sich. Die große Bilderreihe ovidischer Verwandlungen und gesucht erotischer Stoffe, sowie die an Kriecherei streifende Höflichkeit (beso sus pies) des schon siebzigjährigen Künstlers zeigen, wie hoch er die mit Gold gleichbedeutende königliche Gunst einschätzte. Neben Tizian verehrte Philipp vor allem Hollands großen Bildnismaler *Antonis Moor*. Ihn ganz für sich zu gewinnen, war sein heißester Wunsch. Aber der vor dem Officium gewarnte Maler rettete sich durch geschickte Flucht vor ihm drohender Gefahr. Der König mußte sich mit *Alonso Sanchez Coello* begnügen, der die von Tizian und Moor begonnenen Bilderreihen zu vollenden hatte. Natürlich konnte diesem „hundertäugigen Bureaukraten" auf dem Throne, der über alle Personen von Verdienst in seinen Landen Buch führte, der auffallende Fremdling in Toledo, *Domenico Theotocopuli*, nicht entgehen. Aber sein Bild für den Altar des heiligen Mauritius mißfiel dem König so sehr, daß er wohl das Honorar zahlte, das Bild aber vernichten ließ. „Philipp II., gewiß kein Kenner im modernen Sinne, pflegte das Gute herauszufinden und intensiv zu genießen. Seinem Geschmack fehlte es nicht an Weitherzigkeit, er schwärmte für Tizianische Fabeln, für Hieronymus Bosch und für altflandrische Triptychen und Tapisserien." [1]) Freilich konnte ihn theologisch-allegorische Gelehrsamkeit auch für die Erbärmlichkeit mancher Malereien blind machen, wie sein Lob für die Chorfresken *Cambiasos* beweist. Sein Interesse für die Architektur bekundete sich in der Wahl der von ihm gesammelten Stiche. Als er auszog, von Portugal Besitz zu nehmen, verweilte er in Merida 14 Tage, um unter Herreras Leitung die römischen Ruinen zu besichtigen. Mit seinen Baumeistern pflegte er alle Angelegenheiten selber durchzusprechen. Pläne aller Staatsbauten befanden sich im runden Turm des Madrider Schlosses, wohin er sich in seinen Mußestunden zurückzog. Die Kirche de la Trinidad in Madrid soll er in seiner Jugend selber entworfen und ausgeführt haben, was zum mindesten sein reges Interesse und Verständnis beweist (vgl. hierzu das bei *Juan de Valencia* Gesagte).

---

[1]) Vgl. *Justi:* Philipp II. als Kunstfreund.

ZWEITES KAPITEL

Herrera und seine Zeit

19. Motiv zur Gründung des Escorial und seine Vorgeschichte

Das Motiv zur Gründung des Escorial hat man vielfach in einem während der Schlacht bei San Quentin von Philipp geleisteten Gelübde zu erkennen gemeint. Da Philipp II. aber niemals selber in San Quentin gewesen ist, kann es sich hierbei höchstens um ein zur Gewissensberuhigung gegebenes Versprechen handeln: dem heiligen Laurentius, dessen Kloster sein General beim Sturme zerstören mußte, für den Sieg ein neues, herrlicheres Kloster zu errichten. Außerdem dürften wohl der Wunsch, dem mächtigsten Manne der Welt — dessen letztem Willen gemäß — ein würdiges Grabmal zu errichten und eine auf außerordentlichem Kunstverständnis fußende echt königliche Baulust die Haupttriebfeder für die Gründung des Escorial gewesen sein. Alle künstlerischen und finanziellen Kräfte seines Reiches wollte Philipp seinem Werke dienstbar machen. Um diesen Bau kreisten seine Gedanken selbst in den schwersten Stunden einer fast vierzigjährigen unglücklichen Regierung. Ein Markstein steht das vollendete Werk jetzt da, zwischen der aus Italien eingeführten Cinquecento Dekoration und der auf klassischer Grundlage bewußt individuell schaffenden Kunst. Damit setzt das Barock in der spanischen Kunst ein.

20. Juan Bautista de Toledos Bauten

Den ersten Entwurf schuf *Juan Bautista de Toledo* wahrscheinlich aus Madrid. Er hatte bei den ersten Künstlern Italiens, einem Perruzzi, Sansovino und Palladio, studiert und war dann unter Michelangelo beim Bau von St. Peter in Rom tätig gewesen. Der baulustige Don Pedro de Toledo, Marqués de Villafranca, 1532—53 Vizekönig von Neapel, ernannte ihn zum obersten Baubeamten seines Landes mit dem ehrenden Titel: Hofarchitekt Karls V. und überhäufte ihn mit Aufträgen. Die Strada de Toledo, viele Brunnen, die Iglesia de Santiago de la nacion Española in Neapel und vor allem der vorzügliche Palast in Purgal hatten seinen Namen weit über die Grenzen Italiens hinausgetragen. Am 15. Juli 1559 rief ihn Philipp II. von Gent aus in die Heimat zurück. Frau und Tochter ließ er erst, nachdem er sich in seiner neuen Heimat eingerichtet, nachkommen, beide ertranken bei der Überfahrt, und Toledo verlor bei diesem Schiffbruch auch seinen ganzen Reichtum. Als Direktor

der königlichen Bauten hatte er die Umbauten im Madrider Schloß — wahrscheinlich die von *Luis de Vega* begonnene Galerie und Westtürme — zu leiten. Das im Prado gelegene königliche Absteigequartier Retiro de San Gerónimo oder el cuarto viejo sollte er nach dem Muster eines schottischen Landhauses mit Galerien, Türmen, Lustgärten, Gräben etc., in dem einst Philipp II. mit Maria der Blutigen glückliche Stunden verlebt, erweitern. Von hier aus pflegten die Könige oder fremde Fürstlichkeiten ihren feierlichen Einzug in die Stadt zu halten. Hierhin zog sich der Hof in Trauerfällen zurück. Um das Altarhaus des gotischen Klosters San Gerónimo legte sich die königliche Wohnung. Toledo schuf, dem Bedürfnis entsprechend, je dreißig Zimmer für den König und die Königin. Der Holländer Petro Janson legte in den Teichen des Schloßgartens Spaniens erste Fischzucht an. Die erste große Aufgabe, vor die Toledo in seinem Mutterlande gestellt wurde, war das neue Schloß in Aranjuez. Nur wenig Punkte der Erde hat die Natur in einer verschwenderischen Laune so freigebig mit Wasser und Sonne gesegnet und gleichzeitig durch Hügelketten gegen rauhe Winde geschützt. Der unbeschreiblich üppige Pflanzenwuchs und der Wasserreichtum hatten schon früh die Maestros de la Orden de Santiago hierher gelockt. 1387—1409 erbauten sie sich ein über zwei hölzernen Zugbrücken zugängliches Schloß in Form eines Vierecks. Die Tajoinsel diente als Garten. Später kauften die katholischen Könige diese Sommerfrische. Das Klima und die bequeme Lage machten sie zu einem Lieblingsaufenthalte Karls V. und Philipps II. Infolge des immer mehr sich steigernden Aufwandes und Umfanges der Hofhaltung wurde der Bau bald zu klein. Der König beauftragte daher seinen Hofarchitekten Juan Bautista de Toledo, im Süden des alten Schlosses einen Neubau zu errichten, um beide zugleich benutzen zu können. Am 10. Oktober 1561 wurden die Bauarbeiten begonnen. Des Bauherrn Wunsche gemäß nahm man zuerst die kuppelbekrönte Real capilla publica für das Gefolge des Hofes in Angriff. An diese legt sich das Schloß an. Dem Künstler diente hierfür die Kapelle des Vatikans, an der er unter Michelangelo mitgearbeitet hatte, zum Vorbilde. Freilich sollte Bautista nicht die Vollendung des Baues erleben. Für den Kardinal Espinosa baute er in Martin Muñoz de las Posadas einen Palast mit Grabkirche, der aber erst 1572 vollendet wurde. Dieser Palast schließt sich mit seinen beiden Ecktürmen, dem mittleren Portalmotiv, das im Erdgeschoß vier dorische, darüber zwei ionische Säulen enthält, und dem großen, von einer zweigeschossigen Säulenarkade umgebenen Hofe eng an die überlieferte Alcazarform an. In Madrid hatte an der Stelle, wo der Palast Karls V. gestanden, dessen Tochter Doña Juana von *Antonio Sillero* den Konvent de las Descalzas Reales errichten lassen (Konvent 5. August 1559, Kirche 1564 vollendet). Die Fassade wird *Toledo* zugeschrieben. Bei bescheidenen Geldmitteln schuf er eine ansprechende, gefällige Architektur. Die ganze zweigeschossige Fassade wird durch dorische Pilaster in fünf Achsen geteilt und von einem Spitzgiebel mit Kugelaufsätzen bekrönt. In diesem Giebel sitzt über dem mittelsten System eine zweite Spitzverdachung, die von einer runden Öffnung durchbrochen wird. Das giebelbekrönte Portal mit seiner die dorische Pilasterarchitektur durchdringenden Einfassung ist ein Motiv, das später Vicenzo Scamozzi am Palazzo Corner de la Cà grande zu Venedig aufgenommen und reicher ausgebildet hat. Auf der seitlichen Umfassungswand steht der in Spanien gebräuchliche Glockengiebel. Toledo bekundet sich hierdurch als geschickten Michelangeloschüler, freilich ohne starke Eigenart.

Nach diesen Vorarbeiten ward er vor eine der schwersten Aufgaben, die je einem Architekten beschieden gewesen, gestellt:

21. Das Bauprogramm und der erste Abschnitt der Baugeschichte des Escorial

El real sitio de San Lorenzo el Real del Escorial de la Victoria sollte in sich Kirche, Grabmal, königlichen Palast, Kloster, Seminar und Museum mit allen nötigen Nebenanlagen vereinen. Er sollte die sterblichen Reste des einst mächtigsten Mannes der beiden Welten bergen, der, durch freiwilligen Verzicht auf alle Macht und allen Glanz vom höchsten Throne der Christenheit aus der Welt eine ernste Tat-Predigt von der Hinfälligkeit alles Irdischen gehalten hatte. Von hier aus wollte der unerbittlich selbstherrliche Papst-König Philipp II. in mönchischer Zurückgezogenheit und Askese die Welt regieren. *Juan Bautista de Toledo* bewältigte das ungeheure Bauprogramm, indem er in die Achse die Grab- und Denkmalskirche mit einem Vorhof und der Wohnung des Königs legte. An diesen Kern schmiegt sich rechts der Konvent mit allen kirchlichen Nebenräumen, links der königliche Palast für das Gefolge mit den jetzt als Kolleg verwandten Wirtschaftsräumen. Dem Bau ist die rechteckige, von Toledo, dem Prado etc. her schon bekannte Alcazarform mit ihren vier Ecktürmen zugrunde gelegt. Aus dem viereckigen Mauerkörper springen nur an der Ostseite die niedriger gehaltene königliche Wohnung und beiderseits an der Kirche die beiden Kirchtürme hervor. Um die durch das Raumprogramm bedingten verschiedenen Gesimshöhen zu vermitteln, ordnete der Baumeister in den vier Frontachsen seines Holzmodelles je einen nur wenig vorspringenden Turm an. Die Grundrißanlage ist so klar und geschickt, daß man die Pläne bald dem *Galeazzo Alessi* oder *Vignola,* bald dem *Vicencio Dante* oder *Luis de Fox* hat zuschreiben zu müssen geglaubt. Der Franzose *Luis de Fox* dürfte aber kaum in Frage kommen, da er ein einfacher Maurermeister gewesen ist und sein Name in den Bauakten überhaupt nur einmal wegen der Wasserleitungsarbeiten genannt wird. Nachdem er sich unter dem Lombarden *Juanelo Turriano* aus Cremona († 13. Juni 1575 in Toledo), dem Uhrmacher Karls V. und Philipps II., beim Bau (1565—86) jenes berühmten Hebewerkes, das einst den Alcázar von Toledo mit Wasser aus dem Tajo versorgte, bewährt hatte, war er als Ingenieur, nicht als Architekt, nach dem Escorial berufen worden. Auch die Überlieferung, Bernardino Martirani, der Intendant der königlichen Bauten, habe sich nach Italien begeben und von den berühmtesten Architekten, darunter *Galeazzo Alessi, Pellegrino Tibaldi* und *Andrea Palladio* 22 verschiedene Entwürfe fertigen lassen und darauf *Vignola* beauftragt, diese Ideen zu einem neuen Ganzen zu verschmelzen, entbehrt jeder Beglaubigung. Infolge der Größe und ernsten Bestimmung des Baues suchte Toledo nicht durch Schmuck, sondern durch geschickte Massenkomposition zu wirken. Der heilige Laurentius, der Schutzpatron des Escorial, ist ein einfacher spanischer Soldat gewesen, der auf dem Rost den Märtyrertod erlitten hat. Daher hat der Volksmund behauptet, dem Grundrisse sei die Form eines Rostes zugrunde gelegt, dessen Handgriff die königliche Privatwohnung bilde. Die Annahme, daß dergleichen uns spielerisch erscheinende Gedanken bei einem so großen Werke mitgesprochen hätten, ist meines Erachtens in das Gebiet der Fabel zu verweisen, wenn auch nicht ausgeschlossen, da ja selbst Berninis erste Entwürfe für den Petersplatz diese von der unsrigen abweichende Kunstauffassung zeigen. — Drei Jahre lang zogen sachverständige Geologen, Architekten und Steinhauermeister im ganzen Lande umher, um einen geeigneten Platz für den Bau ausfindig zu machen. Die Vereinigung von Wasserreichtum, gesunder Luft und ausgiebigen Steinbrüchen bestimmten schließlich zur Wahl einer Stelle im Real de Manzanares an der Grenze Neu-Kastiliens. Hier hatten früher Eisenhämmer gestanden, von deren Schlackenhalden man den Namen Escorial ableitet. 1561 teilte Philipp II. seinen Plan, hier Schloß und Konvent zu errichten, dem Hieronymitenprior mit. Am 28. März 1562

erschien er selbst auf der Baustelle, und schon am 23. April 1563 konnte man den Grundstein zum Konvente und am 20. August zur Kirche legen. (Der König selbst war hierbei zugegen.) Dem Toledo stand bei der Ausführung als Präfekt der Fabrica, Oberbauführer (Bauleiter) und Schloßhauptmann ein Dominikaner aus Toledo, *Fray Antonio de Villacastin,* zur Seite. Fray Antonio stammte demnach aus Villacastin. In Toledo erlernte er das Fliesen- und Azulejos-Legen mit all den in der späteren Zeit üblichen komplizierten Verschlingungen, nebenbei erwarb er sich die für einen Baumeister nötigen praktischen und technischen Kenntnisse. Er trat dann als Mönch in das Hieronymitenkloster zu Sisla. Des Kaisers Zelle und Wohnung in Yuste waren seine ersten Arbeiten. Von hier aus wurde er zum Escorial berufen, dessen Vollendung er noch gesehen hat. Viele dem Ritus entsprechende Verbesserungen der Pläne sollen von ihm stammen. 1568 baute Fr. Antonio nach Llaguno y Amirala II, S. 152 die allgemein *Francisco de Villaverde* zugeschriebene Sakristei des Benediktinerklosters S. Claudio in Leon in den vornehmen Formen (dorisch) des Escorial. Er starb 1603 im Alter von 93 Jahren. In allen praktischen, technischen Fragen war er seinem Vorgesetzten Toledo und dessen Nachfolger unbedingt überlegen. Durch Tatkraft und Festigkeit gewöhnte er sehr bald die zahlreichen Arbeiter, die vor allem aus der zähen, eigenwilligen Bevölkerung Navarras und der baskischen Provinzen stammten, an Pünktlichkeit und schnelle Arbeit, wie er überhaupt während der ganzen Bauzeit darauf bedacht war, durch neue Verfahren das Fortschreiten des Werkes zu beschleunigen. Als Toledo ihn bei der Grundsteinlegung aufforderte, mit Hand anzulegen, sagte er: „Legt Ihr nur den ersten Stein, ich spare mich für den letzten auf." Er sollte recht behalten, denn Juan Bautista de Toledo starb ganz unerwartet am 19. oder 16. Mai 1567. Er wurde in der Pfarrkirche Santa Cruz in Madrid begraben. Sein Tod rief allgemein die größte Bestürzung hervor. Schließlich fand man in seinem langjährigen Schüler und Gehilfen *Juan de Herrera* nicht nur einen ebenbürtigen, sondern weit geistvolleren Nachfolger, der berufen war, dem Kunstschaffen jener Zeit das Siegel seiner alle Mitlebenden weit überragenden Persönlichkeit aufzudrücken, dem Reiche Philipps II. die künstlerische Physiognomie zu verleihen.

22. Juan de Herreras Leben und Stellung als oberster Baubeamter des Landes

Juan de Herrera wurde um 1530 zu Mobellan im Tal von Valdaliga in der Provinz Asturias de Santillana geboren. Sein Vater, Pedro Gutierrez de (aus) Maliaño im Tal von Camargo bei Santander, war mit Maria Gutierrez de la Viga vermählt. Schon sein Großvater, Ruy Gutierrez de Maliaño de Herrera, stammte aus einem vornehmen Geschlecht. Ein Vetter desselben war Geistlicher. In Valladolid studierte Herrera bis 1548 Humanidades (Latein) und Philosophie. Im Gefolge des Prinzen Don Felipe kam er nach Brüssel, wo er drei Jahre lang Architektur und andere „ciencias exactas" studierte. Da das Tal von Valdaliga, ähnlich wie die Täler von Carona und die des Monte Rosa in Norditalien, eine traditionelle Künstlerwiege war, erwachte die Neigung zur Architektur früh in ihm, so daß er schon mit gewissen Vorkenntnissen nach Brüssel gekommen war. 1551 kehrte er nach Spanien zurück und folgte 1553 als Soldat dem Prinzen bei dessen Feldzügen nach Italien, wobei er sich durch Tapferkeit und Geschick in seinen Anordnungen auszeichnete, so daß er zur Leibwache Karls V. befohlen wurde. 1556 kam er mit seinem Kaiser nach Spanien und begleitete ihn in der Leibwache nach Yuste, wo er ihm bis zum Tode zur Seite stand. Kurz nachdem Juan Bautista de Toledo aus Italien nach Madrid berufen worden war (1559), trat er bei ihm in die Lehre. Luis de Cabrera betont, daß er trotz seines schon vorgeschrittenen Alters binnen kurzem alle so weit überflügelt habe, daß

er den alten Meistern gleichgekommen sei (que igualó á los antiguos). Die geometrischen Zeichnungen für ein von der Universität in Alcalá de Henares 1562 herausgegebenes Buch lenkten zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn. Auf Vorschlag seines Lehrers Toledo berief ihn der König am 18. Februar 1563 zu dessen Gehilfen beim Escorial mit nur 100 Dukaten Jahresgehalt. Am 14. März 1567 wurde dieser Gehalt auf 150 Dukaten gesteigert und festgesetzt, daß Herrera vom 1. Januar 1568 an 250 Dukaten erhalten solle. Als am 19. März 1567 Juan Bautista de Toledo vom Tode ereilt wurde, übernahm Herrera den Bau ohne irgendwelchen Titel oder Gehaltsaufbesserung. Durch seine unbedingte Ehrlichkeit und strenges Pflichtgefühl erwarb er bald das allgemeine Vertrauen und Achtung. Zunächst wurde ihm im Escorial eine andere Wohnung eingeräumt, als Toledo innegehabt; dabei befahl der König am 28. August 1571 ausdrücklich, man solle alles so einrichten, wie es Herrera bequem sei und er es für seine Zeichnungen verlange. Er arbeitete die sämtlichen Pläne für den Bau, auf der Baustelle weilte er aber nur, so oft es die Ausführung erheischte. Er wurde zum vollkommenen Hofarchitekten Philipps II., der alle königlichen Bauten zu entwerfen oder wenigstens zu verbessern hatte; auch alle übrigen bedeutenden Bauten des Landes mußten seiner Beurteilung unterbreitet werden. Von dieser Bestimmung scheinen nur, der Macht der Domkapitel entsprechend, die kirchlichen Bauten befreit gewesen zu sein; denn beispielsweise prüfte Herrera die Pläne für die Kathedrale in Salamanca erst auf eine ausdrückliche Aufforderung des Kapitels vom 31. August 1588, sowie vom 17. Dezember desselben Jahres hin. Andererseits wird uns berichtet, daß unter Philipp III. im Jahre 1617 das Colegio de la Compañia de Jesus zu Alcarez wieder niedergerissen werden mußte, da es ohne königliche Erlaubnis begonnen worden war. Die Arbeiten an diesem Bau durften erst 1647 unter Philipp IV. wieder aufgenommen werden. Immer mehr wuchs dadurch Herreras Einfluß auf die Kunst, immer mehr wurde er in allen Bausachen die rechte Hand seines Monarchen, der nichts entschied, ohne es mit seinem Bauten-Minister vorher besprochen zu haben. So schreibt Philipp z. B. am 16. Oktober 1571: „El memorial que enviasteis de Pedro de Tolosa, aparejador de la cantaría, sobre cosas de esa fábrica, he visto y va respondido en otro por Juan de Herrera y firmado de su nombre", und am 26. September 1574 antwortete er: „A lo de la pieza alta, que ha de servire de la sacristía al coro de la iglesia os responderé . . . que ahora no puedo por estar Herrera en Toledo con quien lo tengo de tratar y mostrarle la traza." Fremde beschenkte Philipp II. auf das verschwenderischste mit Gold, seine eigenen treuen Diener vergaß er sehr oft zu belohnen. Zehn Jahre lang leistete sein oberster Baubeamter alles dieses für einen Jahresgehalt von 250 Dukaten, der 1567 dem Gehilfen Bautistas bewilligt worden war. Schließlich forderte er vom König, was er ihm geopfert, indem er ihn offen seinen Schuldner nannte. Am 18. Februar 1577 bewilligte Philipp ihm 800 Dukaten, und zwar 400 für die Arbeiten am Alcázar in Madrid und 400 für die am Escorial. Hierdurch verlor er aber die Vergünstigung, die er als königlicher Beamter aus der Real Casa bezogen, mit Ausnahme des Arztes, der Medizinen und der Dienstwohnung. Etwas später wurde er aposentador de palacio (Hofmeister), und endlich am 1. Januar 1587 gewährte ihm der König, wenn auch nur ungern, tausend Dukaten Jahresgehalt auf Lebenszeit aus den Salinen von Cuenca.

Herreras Ehe mit Maria de Alvaro blieb ohne Kinder. Nach ihrem Tode übernahm er das Patronat über verschiedene Kaplaneien und Gedächtnisstiftungen für Waisenkinder, die seine Schwiegereltern, Pedro de Alvaro und Elvira Ortiz de Ibargen, hinterlassen hatten. Er erbte von seiner Gattin einige Güter. Mit 51 Jahren (Ende 1581) vermählte er sich ein zweites Mal mit Doña

Ines de Herrera, einem blutjungen, armen Mädchen aus seiner Verwandtschaft. Für deren Aussteuer setzte er 2000 Dukaten aus. Ihr Vater, Marcos de Herrera, besaß jene Casa de Maliaño, von der auch Herrera abstammte. Nach dreijähriger Ehe ward ihm eine Tochter, Doña Lorenza, geboren, die schon nach drei Tagen schwer erkrankte und wahrscheinlich bald verstarb. Herrera war sein ganzes Leben lang zart und gebrechlich, so daß es ihm unmöglich war, die Bauten persönlich zu leiten. Selbst die Zeichnungen mußte er im Alter immer mehr seinen Schülern überlassen. Vor allem stand ihm *Francisco de Mora* zur Seite, der nach seinen Angaben und unter seiner Leitung seit 1587 alle Zeichnungen für den Alcázar in Segovia, seit 1589 für den Escorial, seit 1591 für den Alcázar in Madrid fertigte. 1593 übergab ihm sein Lehrer völlig die Bauten im Escorial. Herrera starb am 15. Januar 1597. Schon am 6. Dezember 1584 hatte er sein Testament gemacht, welches bestimmte, man solle seinen Körper in der Parochialkirche San Nicolas in der Gruftkapelle des D. Juan Menendez de Sotomayor alcaide de Agreda beisetzen und nach acht Monaten von da in die Kirche von San Juan de Maliaño im Tal von Camargo bringen, woselbst sein Großvater Ruy Gutierrez de Maliaño de Herrera und dessen Ahnen ruhten. Da sich hier aber keinerlei Inschrift befindet, ist wohl anzunehmen, daß sein Körper in San Nicolas verblieb. Herreras Bild haben uns eine Plakette [1]) aus dem Jahre 1578 und der noch zu seinen Lebzeiten erschienene allegorische Stich des durch seinen Schüler P. P. Rubens unsterblichen Octavio Van-Veen überliefert.

23. Herreras Grundriss- und Aufrissänderungen der Gesamtdisposition des Escorial

Kaum hatte Herrera den Bau des Escorial auf Grund des von Toledo gefertigten Modells übernommen, als die Bautätigkeit unterbrochen werden mußte. Bautistas Entwurf genügte den hochfliegenden Plänen des Königs nicht mehr, er verlangte in dem Teil des Konvents die doppelte Anzahl Wohnungen, und zwar für mindestens 100 Mönche. Nachdem man lange hin und her gestritten, ob er einen ganz neuen Entwurf aufstellen oder gar ein neues Kloster bauen solle, ging schließlich Fray Antonio de Villacastins Vorschlag durch, Herrera solle die Höhe des Baues verdoppeln, vorausgesetzt, daß es die Fundamente tragen könnten. Der stattlicheren Wirkung halber beschloß man, im ganzen Bau dieselben Geschoßhöhen anzuordnen und die Gesimse in ein und derselben Höhe rings um das Gebäude herumzuführen (Abb. 15). Die in den Fassadenachsen von Toledo angeordneten Türme waren bestimmt, die verschiedenen Geschoßhöhen zu vermitteln. Herreras neuer Entwurf ließ sie weg, da sie nun diese ihre Bestimmung verloren. Nur an der Südseite, mit der Bautista den Bau begonnen, ließ Herrera das Turmrisalit als eine schwache Mittelvorlage bestehen, die sich im Hauptsims verkröpft. Die Raumanordnung war durch Juan Bautistas Entwurf in den Grundzügen gegeben. Inwieweit diese Pläne von Herrera dem neuen Bauprogramm entsprechend umgearbeitet und erweitert worden sind, inwieweit ein neuer Plan den Arbeiten zugrunde gelegt worden ist, läßt sich schwer sagen, da die Bauzeichnungen und Pläne zwar beim Brande des Alcázar von Madrid 1734 gerettet sein sollen, aber nachträglich verschwunden sind. Nach Vollendung des Escorial ließ Herrera Revisionszeichnungen anfertigen, und zwar Grundrisse, Schnitte und wichtige Details des Tempels, des Klosters, des Altars und des Tabernakels. 1587 wurden sie von Pedro Peret graviert und veröffentlicht. Auf diesen Stichen fußen alle späteren Drucke. Die Originale sind in die königliche Kammer gekommen, aber dort verschwunden. Man darf das Werk, wie es jetzt steht, wohl als das fast ausschließliche geistige Eigentum Herreras betrachten.

[1]) s. *Ponz:* V. p. E. II, S. 27.



Abb. 15 Escorial Südfront (Nach einem Stich im Atlas Blaviana)

Der Grundriß (Abb. 16) teilt sich in zwei parallel zur Hauptfassade gezogene Streifen, die von drei rechtwinklig dazu gerichteten durchschnitten werden. Von den zwei ersteren enthält der westliche von Nord nach Süd das Kolleg, den großen Vorhof mit Portikus und den eigentlichen Konvent, der andere den königlichen Palast

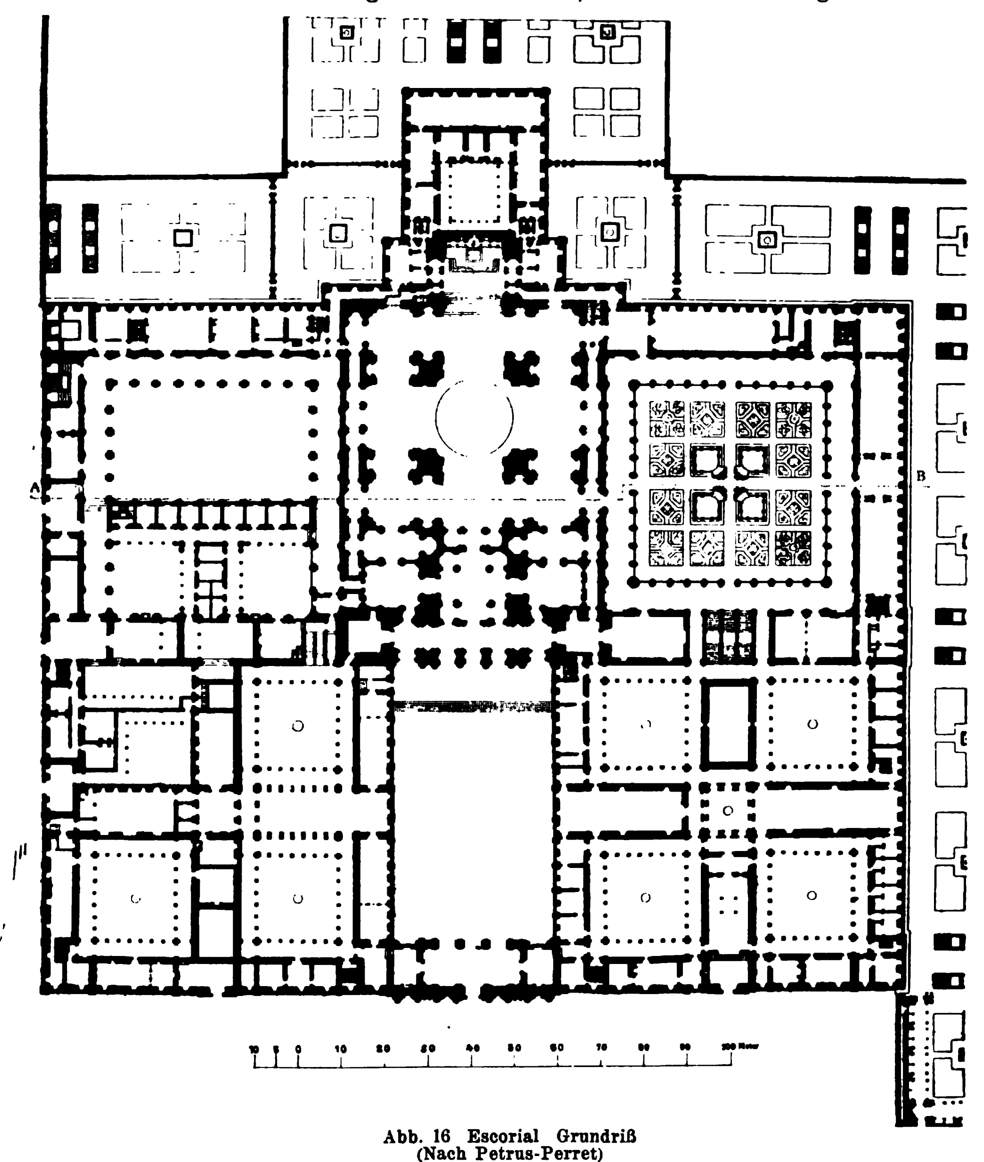


Abb. 16 Escorial Grundriß
(Nach Petrus-Perret)

für das Gefolge mit den nötigen Nebenräumen, die Gedächtniskirche und den großen Klosterhof, um den sich die Sakristeien, Refektorien, Haupttreppe und alte Kirche (von Toledo) gruppieren. Auf der dem Berge abgekehrten Seite ragt aus diesem Streifen in der Achse die Capilla mayor (der Raum für den Hochaltar) weit hervor, an die sich rings herum die nur zweigeschossige Wohnung der königlichen Familie anschmiegt. Betrachtet man die drei rechtwinklig hierzu gelegenen



Abb. 17 Escorial Gesamtansicht

Streifen, so verteilen sich die obigen Räume folgendermaßen: der mittelste Streifen enthält den Torbau (in dem sich die Bibliothek befindet), den großen Vorhof, die Gedächtniskirche mit Pantheon und die königliche Privatwohnung. Den südlichen Streifen nimmt der Konvent mit allen seinen Nebenräumen ein, im nördlichen liegt das Kolleg und der königliche Palast für das Gefolge. An der Ost- und Südseite sind dem Bau große Terrassen und Gartenanlagen und der ausgedehnte Park vorgelagert; an der West- und Nordseite trennt ihn ein breiter Vorplatz von den ihn umgebenden, weit niedrigeren Wirtschaftsbauten und Beamtenwohnungen. Dieser an der Westseite 33 m, an der Nordseite 35 m breite Vorplatz wird durch eine hohe, von Kugeln bekrönte Brüstung von der Straße getrennt, an der die niedrigen Nebenbauten liegen. Der Platz selbst ist durch Streifen aus großen rechteckigen Granitplatten zwischen einem gewöhnlichen Pflaster schachbrettartig eingeteilt. Die Nebenbauten sind untereinander durch gedeckte gemauerte Gänge auf korbbogenförmigen Gewölben verbunden. Ein unterirdischer Gang verbindet sie mit dem Schlosse.

Der Escorial liegt am Ende der weiten Madrider Hochebene, am Fuße des mächtigen, kahlen Guadarramagebirges. Der Architekt mußte zu der großartigen Natur dieser gewaltigen Granitfelsen ein Gegengewicht schaffen. Als Material benutzte er den grauen Granit der Umgebung. Die Dächer sind mit Schiefer gedeckt, so daß sich Natur und Kunst farbig vereinen. Herrera verzichtete auf allen Schmuck und Gliederung und überließ die Wirkung den aus meisterlicher Massengruppierung sich ergebenden außerordentlich feinen Umrißlinien. Als ruhige Linie ziehen sich die Haupt- und die Gurtgesimse um den ganzen rechteckigen Bau in gleicher, ununterbrochener Höhe, nur an den Ecken von Türmen überragt. Die exzentrischen Turmhauben weisen nach dem Schwerpunkt der ganzen Anlage der Kirche mit ihren höheren Fronttürmen und der alles überragenden Kuppel (Abb. 17). So vereinte Herrera die Grundform des altspanischen Herrensitzes, des Alcázar, mit der mittelalterlich christlichen Kathedrale, schuf er das Symbol für das kirchlich selbstherrliche Regiment des asketischen Papst-Königs Philipp II. Die niedrigen Nebenbauten bilden den Übergang vom Königsschloß zum Ort, zur Natur, den Vorhof zum höchsten Tempel des Absolutismus. Fünf Reihen Fenster mit ganz glatter Umrahmung beleben in monotoner Folge die ruhigen Umfassungswände. Zwischen dem dritten und vierten Fenster zieht sich das Gurtgesims entlang. Nur die Nordfassade wird durch glatte, senkrechte Lisenen gegliedert. Die Hauptfront liegt nach Westen. Aller Schmuck des Äußern konzentriert sich auf diese eine Front. In ihr liegt das Hauptportal (Abb. 18) und zu beiden Seiten die Eingänge nach dem Kolleg und dem Konvent. Ein mächtiger, zweigeschossiger, das Hauptgesims hoch überragender Portalbau, mit riesigen dorischen und ionischen Säulen, einem Spitzgiebel und der Kolossalstatue des Heiligen geziert, der den einzigen Schmuck dieses ganzen Steinkolosses bildet, beherrscht die ganze Front. Die beiden Seitenportale nach dem Konvente und dem Kollege, die nur durch glatte Wandlisenen, Dachgiebel und ein großes Rundbogenfenster über der Türe betont sind, können neben diesem überwältigend großartigen Effekt naturgemäß nur wie kleine Tupfer wirken. Der Aufrißgedanke des Hauptportalbaues ist äußerst einfach. Auf niedrigem, eine Elle hohem Sockel tragen acht riesige dorische Halbsäulen ein Triglyphengesims, dessen Oberglieder und Balkenköpfe dem Hauptgesims des ganzen übrigen Baues entsprechen. Die mittelste breite Achse enthält das große, rechteckige Hauptportal, darüber ein großes Fenster, zu dessen beiden Seiten je ein Rost auf das Martyrium des Schutzpatrons hindeutet. Die übrigen schmäleren Rücklagen sind durch Rechteck- und Rundbogennischen sowie Fenster belebt. Darüber erhebt sich auf hoher, über den Säulen vorgekröpfter Attika ein zweites ionisches Geschoß. Vier große

Säulen tragen einen Spitzgiebel mit Kugelaufsätzen; die Rücklagen sind durch zurückgesetzte Felder, das königliche Wappen und eine Nische belebt. Von hier aus grüßt den Eintretenden *Juan Bautista Monegros* Kolossalstatue des als Diakonus gekleideten heiligen Laurentius, der sich, ein Buch in der Linken haltend, mit der Rechten auf den Rost stützt. Seitliche Anläufe bilden eine Überführung für dieses Geschoß nach der Attika, über der in mächtigen, kugel-



Abb. 18 Escorial Hauptportal
(Phot. Huerta, Madrid)

tragenden Pyramiden die vier äußersten Seiten des Erdgeschosses ausklingen. Dieser ganze dekorative Portalgiebel erhält eine weitere Betonung und Rückendeckung, ja Daseinsberechtigung durch einen langgestreckten, zweigeschossigen Aufbau mit steilem Satteldach (62,40 m lang, 8,90 m hoch bis Gesims), durch den der Kulissencharakter des Ganzen wesentlich gemildert wird. Durch die majestätische Pracht dieses überwältigend wirksamen Portales ist der Eintretende in würdiger Weise auf das Innere vorbereitet.



Abb. 19 Patio de los Reyes
(Phot. Lacoste, Madrid)

24. Der Patio de los Reyes

Mit drei Bogen öffnet sich das Vestibül nach dem Patio de los Reyes, dem Vorhof der Kirche (Abb. 19). Er ist ein langgestrecktes Rechteck, an dessen dem Eingang gegenüberliegender Schmalseite sich die Kirche befindet. Dieselbe herbe Architektur, wie im Äußern. Nur das der Rustika ähnliche rauhe Korn des Äußern

ist hier vermieden, indem der Stein gekrönelt und nicht wie dort nur gestockt ist. Die Wände zeigen dieselbe Anzahl von Fensterreihen, die ebenso wie im Äußern glatt umrahmt und mit überstehendem Sturz und Sohlbank versehen sind. Die vierte Fensterreihe steht auf dem Gurtgesimse. Je zwei Fenster sind durch zarte scharrierte Wandlisenen zu je einer Achse vereinigt. Ein kräftiger Konsolensims bekrönt die schmucklosen Wände. Auch hier wieder dasselbe Streben wie im Äußern: das Zusammenfassen der ganzen Wirkung auf einen Punkt: auf die Kirche. Sieben die ganze Hofbreite einnehmende Stufen bilden den Sockel für sechs mächtige römisch-dorische Halbsäulen, die ein Triglyphengebälk tragen. In den drei Achsen befinden sich Rundbogenöffnungen, darüber große, rechteckige Fenster. Zu beiden Seiten dieses Mittelrisalits wiederholen schmale einachsige Rücklagen mit den Halbsäulen entsprechenden, in den Ecken gebrochenen, dorischen Pilastern das System der drei Mittelachsen. Über dem Gesims stehen auf inschriftgezierten Postamenten *Monegros* Kolossalstatuen von sechs alttestamentlichen Königen, nach denen der Hof benannt ist. Diese sind an die hohe Giebelwand des Kirchenmittelschiffs gelehnt. Zwischen den Postamenten spenden drei große rechteckige Fenster dem Chore Licht, die jedoch nur wenig höher als die Figurenpostamente sind. Ein riesiges Rundbogenfenster durchbricht die Spitzverdachung, so daß der Halbkreis sich im Tympanon befindet, während der untere Giebelsims sich als Kämpfer verkröpft. Den unteren Säulen entsprechende Wandlisenen, die sich im Giebel verkröpfen und über ihm in Postamenten mit Kugelaufsätzen ausklingen, gliedern die Fläche. Neben diese Fassade stellte Herrera die beiden Kirchentürme, die ursprünglich auf der dem Berge abgewandten Seite neben dem Hochaltare geplant waren. In den Ecken des Hofes ragen aus dem Dache glatte quadratische Mauerkörper empor, über den Firsten von einem Gesims abgeschlossen. Darüber bauen sich zwei hohe Turmgeschosse auf, deren Flächen durch bandartige Streifen und Nischen gegliedert werden, das untere Geschoß enthält die Uhren, das obere triumphbogenartig ausgebildete die Glockenstuben. Von Kugeln bekrönte Postamente schließen über dem Gesimse die Flächenteilung ab. Zwischen ihnen zieht sich eine Balustrade hin. Sie bildet den Übergang zu der runden Trommel, welche die laternengeschmückte Kuppel trägt. Die außerordentlich tiefen Schatten dieser kräftigen Architektur mit ihren gewaltigen Öffnungen bilden einen wirkungsvollen Gegensatz zu den flachen, risalit- und schmucklosen Hofwandungen, welche mit ihren fünf hohen Geschossen und verhältnismäßig kleinen Fensteröffnungen bei gleicher Gesimshöhe den Maßstab für die ungewöhnlichen Verhältnisse der Kirchenfassade ergeben. Monegros Kolossalstatuen, als einziger figürlicher Schmuck, vermindern zwar die Größenwirkung der wuchtigen dorischen Säulen, da jedoch ihren über alles sonst Übliche hinaus gesteigerten Abmessungen gegenüber das Auge jeden Maßstab verliert und der Hof nur eine Ansicht in der Achse gestattet, rückt infolge der starken Schatten der Giebel zurück. Unwillkürlich verlängert das Auge die Gesimslinie des ersten Turmgeschosses bis zum Giebel und überträgt diese nach der Hofwand unbewußt gefühlte Höhe auf die Kirchenfassade, d. h. es steigert die Größenverhältnisse weit über die Wirklichkeit hinaus ins Kolossale. Der Künstler wandelt hierbei völlig selbständig auf der auch von Michelangelo beim Kapitol, nur mit einem weit komplizierteren Apparate, betretenen Bahn: Er benutzt die perspektivischen Täuschungen zur Erzielung übernatürlicher Effekte, ein Kunststück, dessen glänzend vollendete Ausführung erst der Zeit Berninis beschieden war. Die fünf Portale führen in ein Vestibül, von dem aus man in die Kirche, den Konvent und das Kolleg gelangt.

25. Die Kirche des Monasteriums

Die Kirche ist Herreras ureigenste Schöpfung (Abb. 20—23). Juan Bautistas Pläne hatte der König, „als zu alltäglich", verworfen. Man legte ihm andere Zeichnungen vor, die aber auch nicht seine Zustimmung fanden, so daß er schließlich 1573 verschiedene

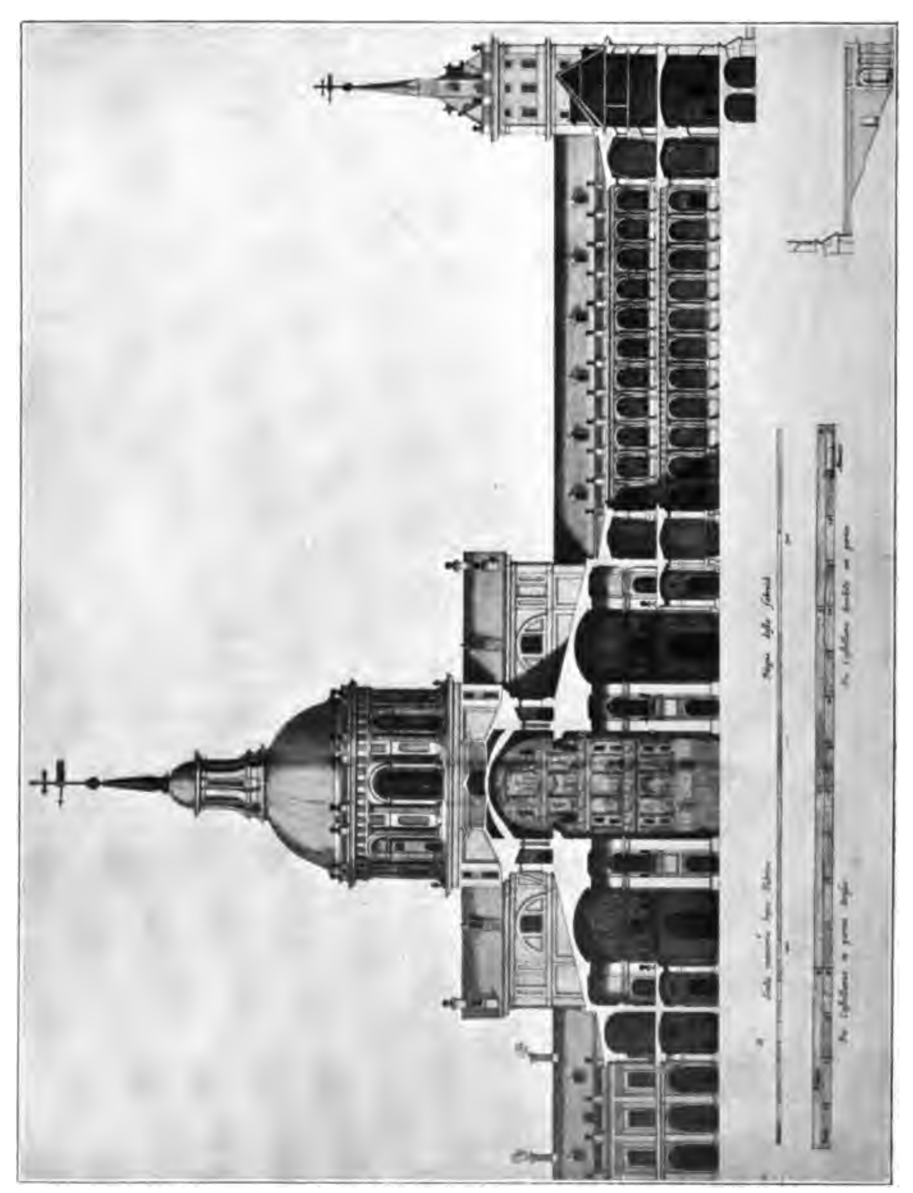


Abb. 20 Kirche des Escorial Querschnitt (Nach dem Atlas Blaviana)

Italiener aufforderte, Entwürfe einzureichen. Am meisten Anklang fand *Pacciottos* Entwurf, doch ähnelte er zu sehr Michelangelos Plane für St. Peter, um ihn auszuführen. Auf dieser Basis schuf Herrera die Kirche. Er wahrte Michelangelos Gedanken der Zentralkirche in Form eines griechischen Kreuzes mit Vierungskuppel, dessen Arme von niedrigeren Tonnen durchdrungen werden, so daß sich

in den Ecken Flachkuppeln bilden. Die halbkreisförmigen Chorabschlüsse der Kreuzarme ersetzte er durch rechteckige. Das Hauptschiff verlängerte er um ein Joch für den Hochaltar und legte diesem gegenüber bis über das Vestibül



Abb. 21 Kirche des Escorial Längsschnitt (Nach dem Atlas Blaviana)

hinweg eine tiefe Empore für den Chor der Mönche an (Abb. 21). Den Raum unter der Empore verwandte er für das Vestibül (s. oben), für den Sotocoro (s. unten) und für eine Vorkirche von ähnlichem Grundrisse wie die Hauptkirche. Er überwölbte diesen Raum mit einem flachen Kuppelgewölbe von 8 m Durchmesser. Es ist dies ein großartiges technisches Meisterstück, da die Wölbung außer

ihrem eigenen Gewichte noch den ganzen Klerus als Nutzlast zu tragen hat. Auf diese Weise vereinte er Zentralbau und Langhauskirche, ohne die Wirkung des Zentralbaues zu beeinträchtigen. Der Grundriß des Zentralraums hat große Ähnlichkeit mit dem gleichzeitigen, *Alessi* zugeschriebenen, von Sta. Maria di Carignano zu Genua. Die kuppeltragenden Vierungspfeiler sind hier noch weit mächtiger ausgebildet. Die Pilaster nach den niedrigeren Seitentonnen zu sind weiter als in Genua auseinandergezogen und Rundbogenaltarnischen hineingestellt, über denen den Emporen entsprechende dekorative, mit einer Balustrade geschmückte Nischen sich befinden. Diesen entsprechen in den Wandpfeilern ebensolche Altarnischen. Um den quadratischen Gesamtraum der Kirche legt sich ein Gang, der sich in den einzelnen Schiffachsen mit Rundbögen öffnet. An diesen Stellen befinden sich Altäre. Nur im Hauptschiffe, dem Hochaltare gegenüber, dient dieser Umgang als Laienkirche (Sotocoro), von der aus hinter den drei vergitterten Rundbogenöffnungen die Gemeinde den Klerikergottesdiensten beiwohnen darf. Zu beiden Seiten der Vorkirche liegen den Seitenschiffen entsprechend Nebenkapellen. Auf diese Weise erreichte es der Architekt, im unteren Kirchenraume auf ziemlich kleiner Grundfläche 48 Seitenaltäre aufstellen zu können. Der Gang aber ermöglicht es dem Klerus, ohne die Kirche selbst zu betreten, zu den einzelnen Altären zu gelangen. Eine Anlehnung an St. Fedele in Mailand ist nicht wahrscheinlich, da dieser Bau erst 1569 begonnen worden war, jedoch auch nicht ausgeschlossen, da Italiener 1573 vom Könige aufgefordert worden waren, Pläne einzureichen. Das Chorgestühl für den Klerus und für den Mönch Philipp II. selbst befindet sich auf der um 30 Fuß über das Schiff erhöhten tiefen Empore, dem Hochaltar gegenüber. Sie liegt mit dem zweiten Obergeschoß des Konventes in gleicher Höhe. Dem Seitenaltarumgange entsprechend zieht sie sich in gleicher Höhe um die Kirche, so daß Hof und Klerus von hier aus ihre Andacht an den meisten Altären verrichten können, ohne sich unter das Volk zu mischen. Herrera schuf hierdurch die Grundform der Hofkirche, bei welcher der vornehmste Teil ins Obergeschoß gelegt ist. Diese Grundform ist dann später in Caserta, Versailles, Barcelona und Dresden weiter ausgebildet worden, freilich nie wieder in so großartigen Verhältnissen. Die königlichen Hoflogen liegen neben dem durch 17 Stufen über die Gemeinde erhöhten Hochaltare, direkt vom Schlafzimmer des Monarchen aus zugängig. Unter dem Hochaltare liegt das Pantheon, die Familiengruft. Die Kirche bietet also eine in jeder Beziehung den Anforderungen des katholischen Kultus und des speziellen Falles angemessene Grundrißanlage.

Für den Aufriß (Aufbau) wählte der Künstler den dorischen Stil: „weil er durch seine Kraft und Adel sich eignet für das Starke und deshalb schon von den Alten dem Mars, dem Jupiter und dem Herkules geweiht war, wie hier dem Ritter Christi". Diese humanistisch-rationalistische Erklärung paßte sicher sehr gut für jene vom Geiste des Erasmus noch ganz durchtränkte Zeit. Der wahre Grund für die Wahl des Stils dürfte aber wohl in Herreras individuellem Kunstempfinden, seinem Sinn für das Starke, Große zu suchen sein. Denn selbst der dorische Stil schien ihm zu reich, vereinfachungsbedürftig. Daß hierbei keine aus dem Baumaterial abgeleiteten Bedenken maßgebend waren, zeigt die feine Detaillierung des großen Klosterhofes de los Evangelistas. Das Aufrißsystem des Innern ist sehr einfach: den Pfeilern sind nach den Hauptschiffen zu dorische kannellierte Pilaster vorgelegt, die das weit ausladende Triglyphenhauptgesims tragen. Darüber sitzt ohne Attika die stark überhöhte Halbkreistonne, geteilt durch glatte Gurtbögen von der Breite der Pilaster. In die Tonne schneiden die Halbkreislünetten mit Stichkappen ein. An den Vierungspfeilern sind diese Pilaster verdoppelt. Drei kulissenartig voreinander vorgekröpfte Pilaster bilden den Über-

gang nach dem etwas schmäleren Hochaltarjoche. Zwischen den Pilastern öffnen sich mit Rundbogen auf kleineren, aber glatten dorischen Pilastern die weit niedrigeren Nebenschiffe. Jeder Pfeilerseite sind nach denselben zu zwei Pilaster vorgelagert, zwischen denen sich die oben erwähnte Rundbogenaltarnische und die obere dekorative Nische befinden. Diese letztere schneidet mit einer Stichkappe in die Deckentonne ein; ihr entspricht an dem Wandpfeiler die Emporenöffnung. Über den halbkreisförmigen Vierungsgurtbögen führen glatte Zwickel zum runden Tambourgesims, das den durch eine Attika erhöhten hohen Tambour mit der Kuppel und Laterne trägt. Lisenen, die sich im Gesimse verkröpfen, bilden die Flächenbelebung. Acht große Rundbogenfenster im Tambour, desgleichen acht Fenster in der Laterne, sowie die dreiteiligen Fenster der Schifflünetten und die Fenster der Hauptschiffstirnwände erhellen den Raum. Nach außen ist die Vierung als ein mächtiges Viereck mit Balustrade herausgehoben. Auf ihr sitzt der runde Tambour. In den vier verbleibenden Ecken enden die Treppenaustritte als kleine kuppelbekrönte Rundbauten. Ursprünglich war hier eine Überhöhung von 11 Fuß angeordnet; als man aber begann, die Kuppel aufzuführen, zeigte sich, daß der eine Vierungspfeiler sich gesetzt hatte. Die Bestürzung war außerordentlich, zumal das Gelände den Erbauern schon die größten Schwierigkeiten bereitet hatte. Wiederholt war es z. B. nötig gewesen, plötzlich sich zeigende Wasseradern abzufangen. Herrera soll zwar selber keine Bedenken gehabt, aber schließlich doch der allgemeinen Stimmung nachgegeben haben. Er verzichtete zur Erleichterung der Fundamente auf die für die künstlerische Erscheinung so notwendige Überhöhung. Der Tambour zeigt entschiedene Verwandtschaft mit dem von Sta. Maria di Carignano in Genua. Die Verhältnisse sind hier ungleich wuchtiger. Dort eine im Detail kleinliche korinthische Pilasterarchitektur, hier ein kräftiges dorisches



Abb. 22 Escorial Hochaltar
(Phot. Huerta, Madrid)



Abb. 23 Escorial Inneres der Kirche
(Nach Junghaendel-Gurlitt)

Triglyphengebälk auf Halbsäulen, die über dem Gesims in Postamenten mit Kugelaufsätzen ausklingen. Diese Postamente gliedern die in Genua ruhig verlaufende Balustrade. Das Prinzip der tiefen Rundbogenfensternischen zwischen je zwei Pilastern bzw. Halbsäulen, die je eine Nische und darüber ein rechteckiges zurückgesetztes Feld umrahmen, ist bei beiden Bauten dasselbe. Durch nach außen ansteigende konische Anlage des Gewölbes, wobei die hellen Fugen als die per-

spektivischen Linien dienen, erreichte Herrera mit einfacheren Mitteln eine weit größere Tiefenwirkung, als der Schöpfer der erst 6 Jahre später vollendeten (1582—88) Genueser Kirche. Diese Schrägstellung des Fenstergewölbes bot außer einem für das Innere sehr günstigen Lichteinfall die Möglichkeit, das innere Tambourgesims tiefer zu legen als das äußere, da sonst die Kuppel im Innern infolge der perspektivischen Überschneidungen gedrückt gewirkt hätte. Doppelte Rippen führen das Tamboursystem über die etwas gedrückte Steinkuppel hinweg bis zur Laterne, woselbst es in acht noch oben zu sich verjüngenden Anläufen sehr eigenartig ausklingt. Eine hohe obeliskenartige Spitze bekrönt die Laternenkuppel und trägt über der goldenen Kugel das Symbol der Christenheit. Der ganze Bau mit dem Obelisk besteht innen wie außen aus Granit, dessen weiße Fugen auch den Hauptschmuck des Innern bilden. Nur die Tonnen zwischen den granitenen Gurtbögen wurden, als für Freskomalereien bestimmt, aus anderem Material hergestellt.

Da die Seitenaltäre in ihren tiefen Nischen hinter reichen Bronzegittern zu dem die Kirche Betretenden nicht sofort sprechen, richtet sich das Auge auf den Punkt, auf dem sich aller Reichtum und Schmuck konzentriert: den Hochaltar. Dieser ist durch 17 Stufen über das Schiff erhöht und durchbricht in fünf Geschossen, bis zum Scheitel der Gurtbögen emporreichend, das Architektursystem der Kirche (Abb. 22). Indem hier der Künstler einen neuen Maßstab wählte, dessen Einheit der Mensch ist, und fast bei allem figürlichen Schmuck die natürliche menschliche Größe nur wenig überschritt, stellte er einen den Vergleich ermöglichenden Maßstab neben die kolossale Kirchenarchitektur (Abb. 23). Die Senkrechte ist durch die viermal übereinander gestellten Säulen und in den äußersten Achsen der untersten Geschosse durch je zwei übereinander befindliche Rundbogennischen mit Statuen betont. Die dorische Architektur des untersten Geschosses wird in den beiden großen Rundbogenöffnungen der Chorseiten als Einstellung fortgeführt. Zwischen den

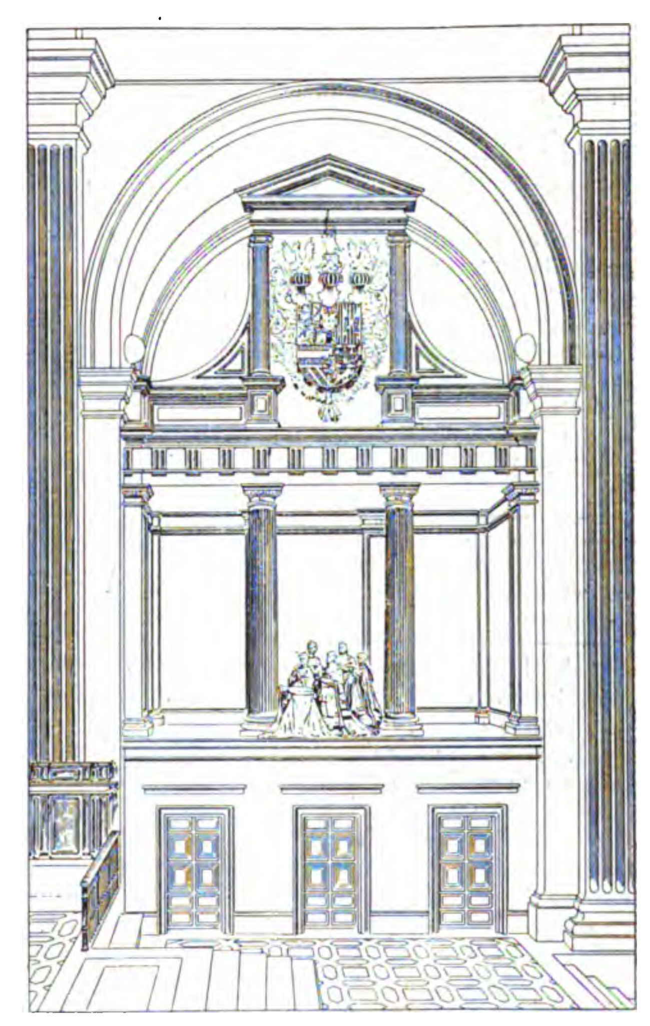


Abb. 24 Grabmal Philipps II. im Escorial (Nach E. Plon)

Säulen knien im Königsornate auf Kissen vor einem Betpult, umgeben von ihren Familien, rechts Karl V., links Philipp II., in andächtigem Gebet vor dem König aller Könige (Abb. 24). Die Rückwand ist nur mit Inschriften verziert. Über dem Triglyphengesims erhebt sich als eine Art zweites Geschoß das giebelbekrönte königliche Wappen mit seitlichen Anläufen. Das Zusammenfassen des figürlichen Schmuckes auf die Mitte dieser dreiachsigen Einstellungen zeigt ein ganz neues Raumempfinden. Man sieht die über alles Gewöhnliche hinausgehende Größe der kanellierten dorischen Säulen mit ihren feinen, aber doch noch kräftigen Profilen, und vergleicht damit die mächtige Architektur des übrigen Raumes, deren Profile möglichst vereinfacht sind. Der Sockel dieser Denkmäler entspricht dem des Hochaltars. Drei rechteckige Öffnungen führen in die königlichen Oratorien, die vom königlichen Schlafgemach aus unmittelbar zugängig sind. Die reiche Farbenpracht der Marmor- und Jaspisarten, der Edelsteine, des Goldes, der Bronze und Bilder lösen diesen Hochaltar, die seitlichen Denkmäler, den Sockel und die dazu gehörigen Treppen farbig so entschieden von der Granitarchitektur los, daß man nicht von einem Erdrücktwerden des Altars durch die Kolossalität der übrigen Architektur, sondern nur von einer genialen Raumsteigerung des Ganzen durch ihn sprechen kann, zumal der Hintergrund so behandelt ist, daß der Altar als in den Raum hineingestellt, nicht ihn beendend, wirkt.

Von dem dunklen Bajocoro mit seinem bewunderungswürdigen Deckengewölbe tritt man in den Sotocoro: die Laienkirche bei Festlichkeiten, die nur durch Bronzegitter vom Hauptraume getrennt ist. Der Kirchenraum empfängt außer durch die dreiteiligen Halbkreislünettenfenster sein Hauptlicht von der Kuppel mit ihrer im hellsten Lichte erglänzenden Laterne, während der kulissenartig verengte Hochaltarraum mit seinen edlen Steinen und seiner reichen Vergoldung am wenigsten beleuchtet ist. Dieser Wechsel in der Beleuchtung trägt wesentlich zur Vertiefung des Raumes bei. Hier soll nicht eine ganz eingehend ausführliche Beschreibung der einzelnen Teile gegeben werden, womit ein P. Francisco de los Santos und andere ganze Bände gefüllt haben. Erwähnt seien daher nur die auffallendsten Tatsachen, da die Raumgedanken und Hauptkompositionen ausschließlich vom Architekten stammten, an dessen Skizzen und Modelle sich die aus aller Welt herbeigerufenen Künstler auf das peinlichste halten mußten.

26. Die mit der Ausführung von Herreras Ideen für die Ausschmückung der Kirche beauftragten Künstler

Von diesen Künstlern seien vor allem die beiden *Pompeyo* und *Leone Leoni* aus Mailand, *Jacome de Trezo, Juan Bautista Comane* und *Pedro Castello, Federico Zuccari* und *Pellegrino Tibaldi* genannt, die sich in die Arbeiten des Altars, Tabernakels und der beiden Grabmäler teilten, während Herrera die Oberleitung behielt. Eine Vergütung von 3000 Dukaten wurde jedem Künstler zugebilligt, wenn seine Arbeit dem Könige gefiele, doch sollte durch genaue Modelle dafür gesorgt werden, daß alle Einzelheiten nach dem Wunsche Philipps II. ausgestaltet würden. Die Künstler teilten sich so in die Arbeit, daß *Pompeyo Leoni,* unterstützt von seinem Vater *Leone Leoni,* die Anfertigung der 15 vergoldeten Statuen des Hauptaltars und die der Grabmäler sowie der Kapitäle und Basen übernahm. Diese Statuen in ihrer Größe und Ruhe mit ihrer reichen Ziselierung und Intarsienarbeit gehören zu den ersten Schöpfungen der ganzen Renaissance. Palomino berichtet uns, der Entwurf zu diesen Grabmälern stamme von *Juan Pantoja* (geb. in Madrid 1551, gest. daselbst 1610), dem Nachfolger des Alonso Claudio Coello als Hofmaler. Wenn sich diese Angabe auch auf Zeichnungen und ein Bild Pantojas im Escorial stützt, so widersprechen ihr doch die Angaben aller Zeitgenossen und der Umstand, daß *Herrera* mit zunehmendem Alter immer mehr seine Gedanken durch die ihm



Abb. 25 Patio de los Evangelistas
(Phot. Lacoste, Madrid)

unterstellten Künstler zu Papier bringen ließ. Ferner fertigte *Jacome de Trezo* das Tabernakel, einen korinthischen Rundtempel aus den verschiedenartigsten, auserlesenen spanischen Jaspisarten. Er baute sich für diese Arbeit in Madrid ein Haus. Wegen der großen Härte dieses Materials mußte er erst neue Schleif-

und Drechselverfahren mit allen erforderlichen Werkzeugen ausfindig machen, so daß die Arbeit 7 Jahre in Anspruch nahm. *Juan Bautista Comane* bearbeitete den roten Breccienmarmor und Jaspis des Retablo und der Gräber teils in Espejo, teils im Escorial selbst. Nach seinem Tode am 23. September des Jahres 1589 vollendete sein Bruder *Pedro Castello* die Arbeit. Die drei mittelsten Achsen schmückten *Pellegrino (Peregrino) Tibaldi* und *Federico Zuccari* mit Bildern. *Luca Giordanos* einer weit späteren Zeit angehörige Deckenfresken gewähren einen Einblick in den Himmel mit all seinen Heiligen und Engelscharen, bei dem auf jede architektonische Flächengliederung verzichtet wurde. Erwähnt sei nur, daß an den Bildern der 14 Seitenaltäre, die alle den beim Hochaltar verwandten menschlichen Maßstab wahren, folgende Künstler tätig waren: *Fernan Fernandez, Navarrete,* genannt *el Mudo* (s. u.), *Federico Zuccari, Juan Gomez, Luca Cambiaso* oder *Luqueto, Luis de Carabajol, Pellegrino Tibaldi, Giovanni da Urbino, Diego de Urbina, Romulo Cincinnato, Alonso Sanchez* und *Diego Velasquez.* Rings herum an den Wänden des Chores läuft in zwei Reihen das korinthische, von Herrera entworfene Chorgestühl mit zwei Orgeln. Das ganze spanische Weltreich mußte dem Italiener *Giuseppe Flecha* die Holzsorten für die Ausführung liefern (Abb. 23). *Luca Cambiasos* oder *Luquetos* Fresken zeigen mehr theologische Gelehrsamkeit als künstlerische Genialität.

27. Einzelne wichtige Teile des Escorial

Unter der Capilla mayor liegt das Pantheon, die königliche Begräbnisgruft. Es ist ein achteckiger Kuppelraum, in dessen Wänden sich Sargnischen befinden. Leider ist er von einer späteren Zeit nicht nach Herreras Plänen ausgeschmückt worden.

Rechts an die Kirche legt sich der vielleicht größte Kreuzgang der Welt: der Patio de los Evangelistas (Abb. 25): ein quadratischer Hof, umgeben von zwei Geschossen, Pfeilerbogenarkaden. Den Pfeilern sind im Erdgeschoß auf dem vorgekröpften Sockel dorische Halbsäulen vorgelagert, die das Triglyphengebälk tragen. Dasselbe System wiederholt sich in dem ionischen Obergeschoß. Eine reiche Dockenbalustrade, die durch dreiteilige Kugeln tragende Postamente über den Säulen unterbrochen wird, bekrönt das System des Hofes, der von dem hochaufragenden Kirchenschiffgiebel, Kuppel und Fronttürmen beherrscht wird. Jede Seite hat elf Achsen. In der mittelsten Achse jeder Seite wird der Sockel von dem in den streng stilisiert bepflanzten Hof führenden Eingange unterbrochen. In der Mitte dieses Hofes steht das reizende templete (Tempelchen), ein achteckiger Brunnen mit *Monegros* Statuen der vier Apostel und ihrer Symbole, dem vier große Wasserbecken vorgelagert sind (siehe Abbildung). Das Material dieses Kuppelbaus ist im Äußern Granit, während das Innere mit rotem, weißem und grünem Marmor bekleidet ist. Der außerordentliche Reichtum dieses Hofes mit seinen doppelten, einst offenen Bogengalerien, der gefälligen, das Ganze bekrönenden Balustrade und dem Brunnenhaus bildet einen merkwürdigen Gegensatz zu der gewaltsamen, entsagenden Strenge der ihn überragenden Kirche; beim übrigen Bau überall möglichster Verzicht auf allen Reichtum und Schmuck, selbst bei der Profilierung; hier eine bis an die Grenzen des technisch Möglichen gehende Feinheit und Reichtum der Profilierung; dort ruhige Massen, mit nur durch Lisenen gegliederten Flächen; hier das vollkommene Auflösen und Durchbrechen der Wand, zur Erzielung tiefer Schattenwirkungen. Dieser Hof ist das weltlich repräsentative Zentrum des königlichen Hofklosters, des Residenzschlosses Philipps II. Von den diesen Hof umgebenden, durch zwei Geschosse reichenden prunkhaften Räumen sind die meisten erst von einer späteren Zeit geschmückt worden und nur die Raumkomposition auf Herrera zurückzuführen. Es sind tonnenüberdeckte



Abb. 26 Bibliothek des Escorial
(Nach Uhde)

lange Säle mit einseitiger Beleuchtung, so daß die oberen Fenster horizontal in die Tonne einschneiden. Besonders großartig ist die Raumwirkung der großen Sakristei (s. später). Den Kapitelsaal teilte er durch zwei dreiteilige Rundbogenarkaden in drei miteinander verbundene Säle, deren mittlerer eine Art Vorraum zu den beiden anderen bildet. Die dreiarmige Haupttreppe wurde erst später nach Plänen des aus Bergamo in Italien stammenden *Giovanni Battista Bergamesco* († 1569 in Madrid) ausgebaut, der sich durch das Schloß des marqués de Sta. Cruz in el Viso (15. November 1564) mehr noch als durch seine Fresken im Madrider Schloß (seit 1562) einen Namen gemacht hatte. Die übrigen Höfe sind sehr ernst und einfach, nur der eigentliche Palasthof, auf der andern Seite der Kirche gelegen, kann sich mit diesem prächtigen Hofe messen. Auch zweigeschossig, enthält er im Erdgeschoß Rundbogenarkaden, deren Pfeilern im Gesims verkröpfte Lisenenpilaster vorgelagert sind, während das Obergeschoß mit seinen großen, rechteckigen, bis auf den Fußboden reichenden Fensteröffnungen durch eine lisenenartige Umrahmung dieses Fenstermotives belebt ist.

Das System der übrigen Konvent- und Kolleg h ö f e ist folgendes: drei Pfeilerarkaden mit kräftig umrahmten Korbbögen umgeben einen gepflasterten Hof, in dessen Mitte ein runder Brunnen steht. In der einen Ecke ragt bis über die Firsten des zweiteiligen Daches ein quadratischer Mauerkörper aus dem Dache empor, der über dem kräftigen Gesimse einen höchst originellen dreiteiligen Helm mit hohen stehenden Dachfenstern zeigt. Über dem Zaguan oder Vestibül des Patio de los Reyes liegt im Portalbau die große B i b l i o t h e k, ein 52 m langer tonnenüberwölbter hoher Saal, an dessen Wänden unten herum die Bücherschränke aufgestellt sind (Abb. 26). Über diesen Schränken gliedern kräftige, breite Lisenen, die sich durch das Gesims verkröpfend darüber als Gurtbögen fortsetzen, den Raum. Zwischen ihnen befinden sich Rundbogenlünetten, die mit Stichkappen in die halbkreisförmige Deckentonne einschneiden. Die Lünetten enthalten nur auf der Hofseite scheitrechte rechteckige Fenster. Die Schränke sind nach *Herreras* Entwurf von *Giuseppe Flecha* ausgeführt. Auf hohem verkröpftem Postamente tragen römisch-dorische Säulen ein sehr fein und reich detailliertes, ruhig verlaufendes Triglyphengebälk, über dem sich eine Attika befindet, die über den Säulen vorgekröpft Kugeln trägt. Zwischen den Säulen stehen hinter vergitterten Türen in verschiedenen Reihen die Bücher. Diese Schränke in ihrer würdigen Einfachheit und Vornehmheit, mit ihren zarten reichen Profilen und Verkröpfungen zeigen uns ebenso wie das Chorgestühl (und der Hochaltar), welch feines Empfinden für die intimen Wirkungen der Innenkunst derselbe Künstler besaß, der für die Außenarchitektur die ruhigsten, kräftigsten, alles Bisherige weit überbietenden Formen schuf.

28. Die bedeutendsten zur Ausschmückung des Monasteriums aus der ganzen Welt berufenen Künstler

Die Wände über den Schränken malte *Bartolomeo Carducci,* die Decke schmückte *Peregrin de Peregrino* oder *Pellegrino Tibaldi* aus (geb. 1522 zu Bologna, gest. zu Mailand 1592). Er gliederte unter Anlehnung an italienische Werke die Fläche, indem er in die Zwickel der Stichkappen auf Konsolen stehende Figuren malte, die das scheinbare Konsolengesims vorgespiegelter runder bemalter Flachkuppeln tragen. Die Gewölbezwickel bildete er karyatidenartig aus. Diese Karyatiden- und Zwickelumrahmungen stützen die reiche Umrahmung des rechteckigen Bildes des Gewölbescheitels. Die letzteren und die runden Bilder in den Stichkappen sind bei seitlich gerückten perspektivischen Fluchtpunkten mit starken Unteransichten bemalt. In die Rundbogenlünetten setzte er große Figuren, zwischen denen sich auf der einen Seite Kartuschen, auf der andern die oberen Hoffenster befinden. Rosetten und Mäander beleben die Pilaster und Gurtbögen, Eierstab und Kanelluren das Gesims. Dieser „Michelangelo riformato", wie ihn sein Landsmann Annibale Carracci nannte, der den großen Stil des Buonarroti und die Weichheit des Correggio zu verschmelzen trachtete, „machte aus dem großen Tonnengewölbe der Bibliothek einen Doppelgänger der Sixtinischen Kapelle und in den 40 Entwürfen zu den großen Fresken des Kreuzganges (leider meist von seinen Gehilfen unglücklich in Farben gesetzt), sprach er einen so phantasiereichen, nordisch volksmäßigen Dialekt, daß die Rede aufkam, er habe Dürer geplündert"[1]). Das gleiche Streben nach Raumvertiefung ist diesen Kreuzgangfresken wie jener Decke eigen. Sie ist eine der feinsten Arbeiten des berühmten Italieners, dem sich leider in Spanien keine Gelegenheit bot, sein architektonisches Können zu verwerten. Sein letztes Werk: die vielen Fresken, mit denen er das Madrider Schloß schmückte, ging mit diesem Bau 1734 in den Flammen zugrunde. Dieser Lombarde war von all den Künstlern, die sich Philipp II. durch seine Gesandten ln Rom, Florenz, Venedig und Genua zur Ausschmückung des Escorial hatte senden lassen, bei weitem der bedeutendste,

1) *Justi:* Philipp II. als Kunstfreund.

vielseitigste, geschickteste. Ihm war es nicht beschieden, in seiner Heimat weiter zu wirken, während der Genuese *Luca Cambiasi* und *Federigo Zuccari* aus Florenz nur als Gäste gekommen waren. Auf letzteren hatte man die größten Erwartungen gesetzt und ihn mit den höchsten Ehren empfangen, aber seine Bilder mißfielen dem König so sehr, daß er sich schon nach drei Jahren mit 2000 Goldscudi und einer Jahresrente von 400 desgl. loskaufte und der Künstler heimkehren durfte. Die Bilder wurden teils wieder heruntergekratzt, teils in Nebenräumen untergebracht. *Paolo Veronese* hatte abgelehnt zu kommen. Nur die weniger Bedeutenden blieben im Lande, und Namen wie die *Carducci, Caxesi, Rizzi, Cincinati, Castello* erscheinen im nächsten Zeitalter völlig hispanisiert. Unter den spanischen Malern, die zumeist ihre italienischen Konkurrenten nachahmten, ragt nur der Stumme von Pamplona hervor: *Juan Fernandez Navarrete* hatte sich auf seinen Reisen dem florentinischen Manierismus angeschlossen, bis er, im Escorial von Tizians Werk überwältigt, diesem Künstler folgte. Ein nordisch-germanischer Geschmack kennzeichnet seine Arbeiten. Er fand bei Lebzeiten nicht die ihm gebührende Würdigung. Philipp sagte bei seinem Tode: „Der Stumme ist nicht erkannt worden.“ Und Lope sang im Laurel de Apolo:

„Der große Stumme, nun im Tod erkannt[1])
(So schwer drückt unsre Kunst des Schicksals Hand),
Bei Welschlands Ruhm zum Troste uns erlesen,
Hat kein Gesicht gemalt, das stumm gewesen.“

Morales machte sich durch seine aufdringliche Eitelkeit an diesem Hofe unmöglich, und durch unglückliche Farbenversuche verscherzte sich der aus Toledo berufene Grieche *Domenico Theotocopuli* für immer die königliche Gunst.

29. Philipps II. Privatwohnung

Besonders liebte Philipp die Werke *Albrecht Dürers* und des Gericht- und Höllenmalers *Hieronymus Bosch*. Seine Bilder hingen in den Wohn- und Schlafräumen des Königs. Diese Privatwohnung war ganz einfach, der übrige königliche Palast wurde von Philipps Nachfolgern in dem ihrer Zeit entsprechenden Stile dekoriert, die wenigen Privatzimmer des Gründers blieben unversehrt erhalten. Weiße getünchte Wände, unten Tonfliesen, Dielenfußboden. Vom Schlafzimmer aus ein Durchblick nach dem Hochaltar. An den Wänden nur die Bilder des Jüngsten Gerichts und ein Kruzifix. Denn Philipp II. wollte nur eine Zelle, wo er seine müden Glieder zu Grabe tragen könnte. Als man sein Madrider Mobiliar 1608 versteigerte, brachte es 7 Millionen Goldscudi ein. Wenn er aber nach dem Escorial kam, kam er nicht als Fürst, sondern als Mönch. Hier weilte er am liebsten, hierher ließ er sich schließlich todkrank in Sänften tragen, um am 13. September 1598 nach furchtbarem Leiden, von Würmern zerfressen, in der Hand das Kruzifix, das schon sein Vater sterbend gehalten, den Blick auf den Hochaltar gerichtet, mit den Worten: „In te speravi, Domine, non confundar in aeternum“ den Geist auszuhauchen.

30. Casa de la Compaña

An der Südwestecke stößt an den Palast die Casa de la Compaña, ein weit niedrigerer, landhausartiger Wirtschaftsbau mit offener Säulengalerie nach Süd und Ost für Genesende (siehe später). Am Fuße der hohen, dem Bau an dieser Seite vorgelagerten Terrasse liegt ein großes, rechteckiges, von starken Quadern eingefaßtes Wasserbassin, das nach dem weit tiefer gelegenen Park zu durch eine durch Kugeln belebte Brüstung abgeschlossen wird.

[1]) a. a. O., S. 349.

In dem bisher geschilderten Zustande befand sich der Escorial, als Herrera den Bau 1589 seinem Schüler *Francisco de Mora* übergab. Mit seiner weiteren Ausschmückung waren noch die kommenden Jahrhunderte beschäftigt.

31. Die Baugeschichte des Escorial

Die Geschichte der Erbauung, wie sie uns der Prior Siguenza überliefert hat, und die durch das Tagebuch des Fray Juan noch vervollständigt worden ist, ist kunstgeschichtlich außerordentlich lehrreich. Wer sich im einzelnen dafür interessiert, lese in obigen Werken oder bei Justi: Philipp II. als Kunstfreund, nach. Hier seien nur die wichtigsten Daten und kulturellen Tatsachen, soweit nicht schon erwähnt, angeführt. Am 23. April 1563 wurde der Grundstein zum Konvente, am 20. August 1563 zur Kirche gelegt. 1571 wurde die Iglesia vieja vollendet. Im selben Jahre wird durch eine 15 Tage dauernde Feuersbrunst ein großer Teil zerstört. Kirche: 1574 wurden die Fundamentierungsarbeiten begonnen, nach sechsjähriger Bautätigkeit vollendet. Kreuz: 24. Juni 1582 errichtet, Schlußsteinlegung des Konventes (im Patio de los Reyes) September 1584. Oberleitung bis 19. März 1567 *Juan Bautista de Toledo,* von da an *Juan de Herrera.* Ihm stand später sein Schüler und Nachfolger *Juan Gomez de Mora* zur Seite, dem er von 1589 an alle Arbeiten am Escorial übertrug. Die Bauleitung lag von Anfang an in den Händen des Präfekten der Fabrica, des Schloßhauptmannes *Fray Antonio de Villacastin* aus Toledo. Als Bauführer wirkten schon unter Toledo *Pedro de Tolosa* und *Lucas de Escalante,* seit dem 19. April 1576 aber aus unbekannten Gründen nur *Juan de Minjares* [1]), der sich seit dem 25. Februar 1574 in Aranjuez bewährt hatte, während *Escalante* nach Aranjuez gesandt wurde (stirbt 1579), und *Pedro de Tolosa* als Gaspar de Vegas Nachfolger nach Uclés ging, woselbst er am 19. September 1583 starb. Der Bau bot außerordentliche technische Schwierigkeiten, da das ausgedehnte Gelände natürlich nicht ganz gleichmäßig war, und, wie bereits gesagt, sich wiederholt Wasseradern ganz unerwartet auftaten, die aufgefangen werden mußten. Große Mühe verursachten auch der Transport und die Aufstellung der vielen Monolithe für die Kolossalstatuen, die Türgewände des Hauptportals u. a. m. Man erzählt, daß man sie auf Wagen herbeigeschafft habe, die mit acht Paar Ochsen bespannt gewesen seien. Der technische Teil des Baues ist das Verdienst des ausführenden Architekten *Villacastin.* Er trägt freilich auch die Hauptschuld an der allzustark als Quadrat herausgehobenen Kirchenvierung und am Fehlen der Tambourüberhöhung. Die fieberhafte Unruhe, mit der der König, oft ganz unerwartet mit nur vier Kavalieren auf der Baustelle erscheinend, den Bau seit Beginn der Absteckungsarbeiten verfolgte, konnte nicht ohne Rückwirkung auf die Bauleitung bleiben. Herrera und Villacastin waren daher die ganze Zeit auf neue Methoden zum Beschleunigen der Ausführung bedacht. So setzte z. B. Herrera durch, daß hier zum ersten Male die Werkstücke in den Brüchen und nicht erst auf der Baustelle bearbeitet wurden. Den Anfechtungen selbst eines Villacastin gegenüber verteidigte er diese Anordnung damit, daß es so bei den Griechen und Römern Brauch gewesen sei. Wahrscheinlich stützte er sich dabei auf die 1570 von Palladio publizierte Schrift: Del modo che tenevano gli antichi nel far gli edifici di pietra. Für die Steinmetzarbeiten der Kirche wurden 60 Steinmetzmeister aus dem ganzen Lande aufgefordert, die 20 besten ausgewählt und jedem 40 Steinmetze zugeteilt. Hierdurch erreichte man, daß die Arbeit, von der man angenommen, sie würde 20 Jahre dauern, nur 6 Jahre in Anspruch nahm. Es ist das erste Beispiel der Vergebung in getrennten Losen. Die außerordentlichen Abmessungen

[1]) Siehe später.

des Escorial sind aus den beigefügten Grundrissen und Schnitten ersichtlich. Von der Größe der ganzen Anlage kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man bedenkt, daß er 11 Zisternen, 12 Kreuzgänge, 80 Treppen, 73 Statuen und 76 Brunnen (Monasterium, Nebenbauten sowie Park), 16 Höfe, 14 Vestibüle, 9 Orgeln, 13 Oratorien, 7 Refektorien, 8 Türme und nach P. Bermeyo 10000 Fenster enthält und die Gesamtlänge aller Gänge nach Bädeker 16 Kilometer beträgt. Dementsprechend hatte der Bau schon bis zu Philipps Tode 6 Millionen Dukaten = 66 Millionen Realen verschlungen, wovon allein auf den Hochaltar 5243825 rs. 12 mrs. entfallen (vgl. die Kostenzusammenstellung bei Madoz).

32. Umbauten von Simancas

Neben dem Escorial hat Herrera als oberster Architekt des Königs noch viele Bauten ausgeführt. Das erste uns Bekannte sind die Umbauten von Simancas (Abb. 27). Diese Arbeiten fallen noch in die ersten Jahre seiner Beschäftigung als J. B. de Toledos Gehilfe. Simancas ist eine uralte Festung, die wahr-

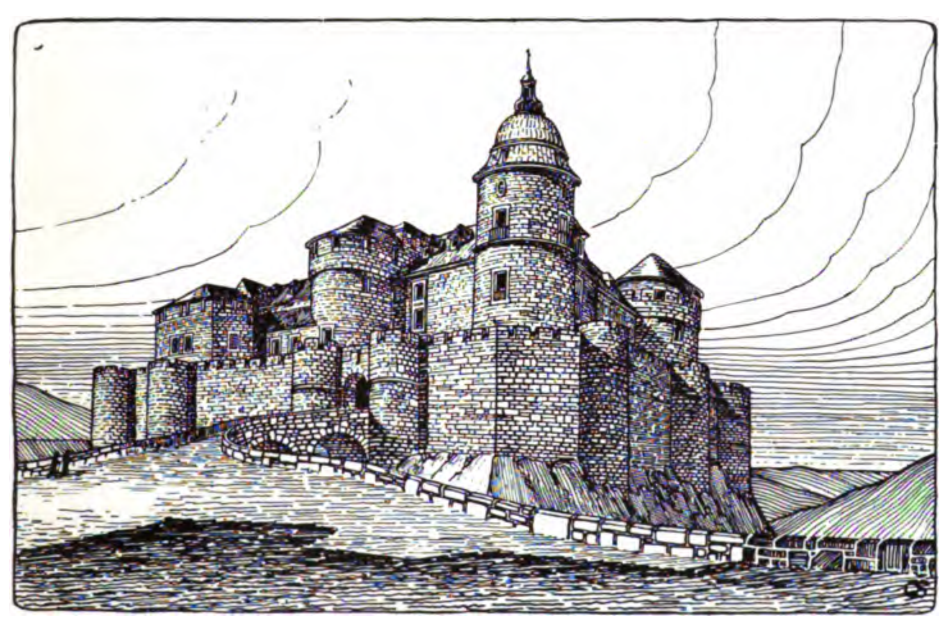


Abb. 27 Simancas (Reiseskizze des Verfassers)

scheinlich schon 573 Alfonso der Katholische den Mauren abgewann. Sicher ist nur, daß Enrique IV. Simancas 1465 mit allerhand Privilegien beschenkte. 1580 wurde es von den katholischen Königen erworben und in ein Staatsgefängnis für politische Verbrecher und Kronprätendenten verwandelt. Mit der Verlegung des Hofes von Valladolid nach Madrid ging auch Simancas zurück. Karls V. Beschluß, hier ein Staatsarchiv einzurichten, führte sein Sohn 1540 aus. Mit der Oberleitung der Umbauarbeiten waren der Reihe nach betraut: *Alonso de Berruguete* (D. Fr. Diaz Sanchez kennt ihn nicht), *Juan de Herrera* (unter ihm *Antonio Pimentel), Juan de Salamanca* († Anfang 1576), *Gaspar de Vega, Francisco de Mora, Pedro de Mazuécos, Diego de Praves* u. a. 1564 erbaute Juan de Salamanca nach Herreras Entwurf den Cubo del patronato Real, sowie die ersten großen Holzschränke. Der Grundriß war durch die alte Festungsanlage in seinen Haupt-



Abb. 28 Alcázar von Toledo Südfassade
(Phot. Lacoste, Madrid)

zügen gegeben und zeigt mit seinen runden Festungstürmen, zwischen denen sich die Räume um einen viereckigen Hof gruppieren, der hohen Ringmauer und dem tiefen Graben die typische Anlage kastilischer mittelalterlicher Herrensitze. Diese Anlage war für ihren neuen Zweck dem Bedürfnis entsprechend umzugestalten. Von einer Grundrißanordnung ist daher hierbei kaum zu sprechen. Um so reizvoller, malerischer ist die äußere Erscheinung. Die Herbheit der Formensprache des Herrera vereint sich mit dem durch die alte Ringmauer gewahrten Festungscharakter zu einem harmonischen Ganzen. Die späteren Künstler nahmen diese Formensprache geschickt auf, so daß der Bau nach außen wie das Werk eines Mannes erscheint. Das Turmkreuz ist erst am 26. Juli 1592 von *Mazuëcos* errichtet worden, also zu einer Zeit, wo dem *Herrera* schon sein Schüler *Mora* zur Seite stand. *Juan de Tejedor* baute 1667 die beiden Steinbrücken an Stelle der früheren hölzernen Zugbrücken. Er richtete verschiedene Räume ein und besserte den ganzen Bau aus. 1784 wurde *Juan de Villanueva* mit verschiedenen durch neue Bedürfnisse bedingten Änderungen des Bestehenden betraut.

33. Südfassade und Haupttreppe des Alcázar von Toledo

Im Jahre 1571 wurde *Herrera* vom Könige beauftragt, für die Südfassade des Alcázar von Toledo Zeichnungen anzufertigen (Abb. 28). Den Wunsch, diesen von seinem Vater begonnenen Bau vollendet zu sehen, hatte Philipp II. schon 1559 von Brüssel aus in einem Schreiben an Gaspar de Vega ausgesprochen. Hoch überragt dies uralte Schloß mit seinen vier Ecktürmen die alte Felsenburg Toledo als Symbol altspanischer Macht. Die Hauptfassade hatte Covarrubias im plateresken Stil erbaut. Aber während dieser Seite ein breiter Platz vorgelagert ist, der eine genaue Besichtigung aus der Nähe gestattet, fällt auf der

Südseite der Fels steil ab und mußte daher der Architekt auf alle intimen Reize in seinem Entwurfe verzichten und eine Architektur schaffen, die darauf berechnet war, von den Höhen jenseits des Tajo zu wirken. Zehn kräftige Rustika-Rundbögen tragen die dreigeschossige Architektur. Das unterste Geschoß ist durch rustizierte toskanische, das zweite durch glatte dorische Lisenen gegliedert. Zwischen den Pilastern befinden sich in beiden Geschossen die mit Gittern versehenen Balkontüren und kleinen Mezzaninfenster. Das oberste, das dritte Obergeschoß, als eine reiche Attika nach dem Vorbilde der Platereske ausgebildet, enthält 10 Rundbogenfenster zwischen dorischen Pilastern, die über der Attika in obeliskartigen Aufsätzen ausklingen. Die ganze Komposition ist kräftig und wirkungsvoll, unter Wahrung der ruhigen Flächenwirkung des Baues. Die plateresken Ecktürme können daneben nur durch ihre Höhenentwicklung und große Flächen wirken. Die Ausführung dieses Werkes lag in den Händen des *Geronimo Gili* (nach Llaguno) oder wahrscheinlicher des *Martin Barrena* (nach d. Mon. Arqu. d. Esp. u. nach Justi). An der Westseite des von Säulenbogenarkaden umgebenen, von *Covarrubias* entworfenen und von *Hernan Gonzalez de Lara, Gaspar de la Vega* und *Francisco Villalpando* bis 1554 ausgeführten Hofes liegt die große, zweiarmige Haupttreppe, von dem Arkadenumgange durch Rundbogenöffnungen auf kräftigen Pfeilern getrennt. Dieser die ganze Hofbreite einnehmende Raum, von einer einzigen Tonne in Höhe der Obergeschoßdecke überwölbt, ist von imposanter Wirkung. Über den Urheber sind die Meinungen sehr geteilt, indem die einen *Francisco de Villalpando* (gest. 1561 in Toledo), die anderen seinen Nachfolger *Juan de Herrera* als Urheber nennen. Ich neige der ersteren Ansicht zu, denn sowohl das für Herrera zu kleinliche Detail wie auch das an die Genueser Paläste erinnernde repräsentative Renaissanceempfinden scheint mir für den Theoretiker und Übersetzer des Serlio typisch zu sein, der unter Covarrubias mit an der plateresken Hauptfassade gearbeitet hat. Wahrscheinlich ist, daß die Pläne des Covarrubias dem Prinzen Philipp II. nicht gefielen und er, um Covarrubias möglichst nicht zu kränken, Villalpando befahl, ihn nach Valladolid zu begleiten, wo er die Zeichnungen unter seinen Augen anfertigte, nach denen am 15. Okt. 1553 begonnen wurde. Herreras Anteil bestand wohl nur in einigen Korrekturen. Nach Villalpandos Tode war Herrera berufen worden, nur um das schon Begonnene zu vollenden. Erst 1571 erhielt er den Auftrag zu seinen Neuplanungen der Südfassade (s. o.) und der dahinter in der Treppenachse gelegenen achteckigen korinthischen Kapelle. Leider ist dieser gleichfalls von Martin Barrena ausgeführte Raum durch verschiedene Feuersbrünste und Renovationen so entstellt, daß man nicht mehr über den ursprünglichen Entwurf urteilen kann. Die Bauleitung der 1585 vollendeten Treppe war *Geronimo Gili* und *Diego de Alcantara* übertragen. Letzterer, zuerst am Alcázar in Toledo tätig, wurde von Herrera wegen des Escorial nach Madrid berufen. Nur vorübergehend war er in Aranjuez und Uclés beschäftigt und starb in jungen Jahren als Maestro mayor der Kathedrale in Toledo am 11. Mai 1587. Ein Bau, den er selbst entworfen, ist nicht bekannt, doch empfahl Herrera in seinem Testamente am 6. Dezember 1684 dem Könige ihn und Francisco de Mora als die beiden befähigtsten jungen Architekten.

34. Herreras Retablos

Im Jahre 1572 arbeitete der Hofmaler *Diego de Urbina* nach Herreras Entwurfe den Retablo der Capilla mayor des Konventes von Santa Cruz in Segovia. Er leitete auch die Aufstellung. 1806 wurde die Kirche stark durch Feuer beschädigt und 1828 wiederhergestellt. Der Altar, den wir jetzt sehen, dürfte trotz einer gewissen Größe der Auffassung kaum mit dem ursprünglichen übereinstimmen,

denn die stark barock umrahmte Mittelnische und die Form der seitlichen Volutenanläufe des oberen Geschosses, sowie vor allem die ganz unvernünftig feine Profilierung, die ein Erkennen der oberen Profile überhaupt unmöglich macht, schließen einen Anteil des Künstlers an dem jetzigen Altare aus. Auch fehlt die von Ponz (Viaje de España X, S. 243) erwähnte Inschrift mit der Jahreszahl 1557. Einen zweiten Hochaltar aus Herreras Hand, nämlich den der Capilla mayor des Klosters von Yuste, vollendete *Juan de Segura* im Jahre 1583. Herreras Hochaltar für San Francisco vor den Mauern der Stadt Santo Domingo de la Calzada wurde am 20. August 1587 an *Rodrigo de Arguello* verdungen und am 12. August 1593 *Andrés de Astian* beauftragt, ihn zu vollenden.

35. Schloss von Aranjuez

Nach dem Tode des Juan Bautista de Toledo war 1568 der Bau des königlichen Schlosses in Aranjuez ins Stocken geraten und ganz liegen geblieben, da sich alles Geld und Interesse nun auf den Escorial konzentrierten (Abb. 29). Nur für die Anlage des Mar de Hontigola, jenes von Herrera 1569 durch Staudämme gebildeten Sees, der die höhergelegenen Teile von Aranjuez mit Wasser versorgt, hatte man das Geld erübrigt. 1574 nahm man den Bau des Schlosses wieder auf. Schon am 23. September 1571 hatte *Herrera* den Auftrag erhalten, neue Pläne zu fertigen. Die Bauleitung sollte auf Grund seines Modelles *Geronimo Gili* übernehmen. Er schuf einen sehr großzügigen Entwurf, indem er die Anordnung der Kapelle in den Fassaden und dem Atrium fortführte. Die Fronten der Kapelle schmückte er durch drei, die des Palastes durch zwei Ordnungen toskanischer Pilaster mit architraviertem Gebälk. Für die Pilaster und Fenster- und Türgewände lieferte der für Aranjuez, den Escorial und den Palast der Doña Maria de Aragon in Madrid gekaufte Bruch in Colmenar das Material. Die Wände wurden in Ziegeln aufgeführt. Die Fassade sollte zwei sehr schöne Säulenordnungen enthalten.[1]) Später wich man von diesem



Abb. 29 Schloß Aranjuez Hof

[1]) Vgl. das für die Ausschmückung der Torre de la Parada bestimmte Gemälde: Jupiter und Lycaon von P. P. Rubens.

Entwurfe ab, um im ersten Obergeschoß einen Austritt zu schaffen. Die beiden Flügel blieben unangefangen, da Philipp nur das unbedingt Nötige bauen wollte. Herrera selbst erlebte nur die Vollendung der Südfassade und eines Drittels der Ost- und Westfassade, sowie des Atriums. Die Bauleiter waren anfangs *Geronimo Gili,* später *Andres de Vergara, Juan de Minjares, Lucas de Escalante* und *Bartolomé Ruiz.* 1586 wurden die Arbeiten unterbrochen und erst unter Philipp V. fortgesetzt und von Ferdinand VI. auf Grund der Pläne Herreras, freilich ohne die sehr schöne Fassade, vollendet. (Am 19. Mai 1591 hatte Tizian das berühmte Altarbild der Kapelle fertiggestellt; dasselbe kam später nach dem Oratorio de Aceca, woselbst es noch 1614 stand.) 1599 wurden der alte und neue Palast durch zwei überdeckte Brücken verbunden, so daß nun der alte für das Gefolge, der neue für den Hof diente (bis 1686). Der heitere, mehr landhausartige Charakter des Schlosses entspricht der umgebenden Natur und zeugt für das feine Gefühl des Erbauers.

36. Herreras Brückenbauten

Kaum waren die Rohbauarbeiten des Escorial beendet, als man auch schon daran dachte, eine bequeme Verbindung mit der Residenz herzustellen. Es wurden Straßen und über den Manzanares in Madrid die Brücke von Segovia gebaut. Die Datierung dieses Werkes schwankt, da Llaguno und Leon Pinela berichten, sie sei 1584 begonnen worden, während Baëna ihre Vollendung in das Jahr 1582 verlegt. Sie ist ein wuchtiger Bau aus Granitquadern: auf hohen, starken Pfeilern ruhen neun Rundbögen, deren lichte Weite von der Mitte nach den Seiten zu abnimmt, so daß der mittelste 12,82 m lichte Weite, während die beiden äußersten nur 10,03 m Spannweite haben. Die Stärke der Pfeiler ist im Verhältnis ebenso groß, wie die lichte Weite der Bögen. Eine glatte, 1 m hohe Mauer mit dicken Kugelaufsätzen auf quadratischer Basis bildet die Brüstung. Die strenge, herbe Formensprache und gediegene Ausführung dieses Werkes zeugen für seinen Schöpfer. Leider kann man die ursprüngliche von Herrera geschaffene Wirkung nicht mehr erkennen, da sich der Flußsand bis über den Kämpfer angehäuft hat. Von dem noch von Ponz erwähnten Wappen ist nichts mehr zu sehen. An beiden Ufern bilden lange, flügelartige Rampen mit derselben Steinbrüstung den Übergang zur Umgebung.

Herreras Brücke zwischen Galapagar und Torrelodones über den Guadarrama habe ich nicht gesehen.

37. Casa de oficios in Aranjuez

Für den Hofdienst, die Ritter und Edelleute begann Herrera 1584 einen rechtwinklig zum Schloß von Aranjuez gelegenen umfangreichen Bau, der sich um zwei Höfe gruppiert: die Casa de oficios y caballeros. Korbbogenarkaden aus Granit verbinden sie mit dem Schlosse und ziehen sich als Altan oder Balkon um das ganze große zweigeschossige Rechteck. Die Wände bestehen auch hier aus Ziegeln (von besonders langem Format) und nur die Umrahmung der rechteckigen Fenster, Gesimse, sowie Arkaden sind aus Granit gefertigt. Die Arbeiten wurden sehr oft unterbrochen (1715, 1728, 1756), bis sie schließlich 1762 genau nach Herreras Zeichnung vollendet wurden. Nur die außerordentliche, geradezu vorbildliche Sauberkeit und Güte der Arbeit erklären die ungeheuren Summen, die der Bau verschlungen. Herreras Schüler und Nachfolger *Juan Gomez de Mora* lehnte sich später beim Entwurf für das Cuartel de Caballeros streng an die Casa de oficios an.

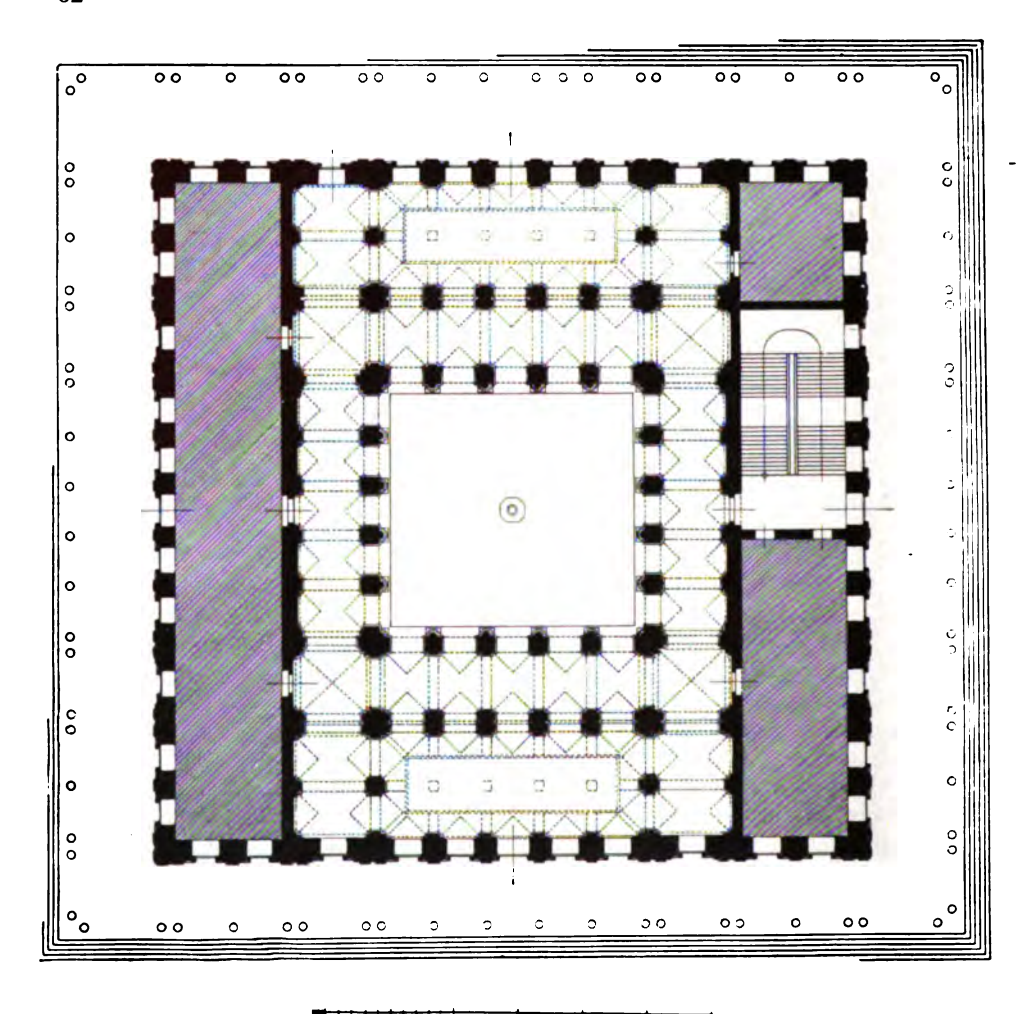


Abb. 30 Börse in Sevilla (Aufnahme des Verfassers)

38. Börse in Sevilla

Das Motiv des Patio de los Evangelistas im Escorial nahm Herrera mit geringer Abweichung im Hofe der **Börse zu Sevilla** (Lonja oder Casa de la Contratacion) wieder auf (Abb. 30/31). Die Halbsäulen des Erdgeschosses stehen hier direkt auf dem Fußboden und nicht, wie dort, auf Postamenten. Mit der Entdeckung Amerikas hatte der Handel von Sevilla einen ungeahnten Aufschwung genommen. Die Kaufleute pflegten sich vor der Kathedrale am Tor des San Cristobal und bis in dieselbe hinein zum Handeln zu versammeln. Auf die Beschwerden des Klerus hin hatte der König schon 1543 den Herzog Olivares mit den nötigen Erhebungen beauftragt. Aber durch die Kriege mit Portugal und Flandern war die Angelegenheit dann wieder ins Stocken geraten. Einen Besuch Philipps in Sevilla benutzte der Erzbischof Cristobal de Rojas y Sandoval zu Vorstellungen, um dem Unwesen zu steuern. Er verwies hierbei auf die Royal Exchange, die der reiche Thomas Gresham auf eigene Kosten 1572 in London erbaut hatte. In-

folgedessen befahl der König, in Übereinstimmung mit dem Prior und den Konsuln der Universidad de los mercadores den Bau der Börse. Am 30. Oktober 1572 wurde der Vertrag unterzeichnet, wonach der König das Land und 65000 Dukaten schenkte, während alle in Sevilla weilenden Kaufleute am 7. Januar 1573 eine Bausteuer zu entrichten hatten. 1583 wurde ihnen erlaubt, von allen fremden Waren einen Zoll von $^1/_2$ % für den Bau zu erheben. Am 11. Juli 1582 wurde die Bauerlaubnis erteilt. *Herrera* lieferte für 1000 Dukaten die Zeichnungen. Der Aufforderung, selbst nach Sevilla zu kommen, konnte er des Escorials wegen nicht entsprechen. Dafür sandte er, nachdem der Escorial im Rohbau vollendet war, *Juan de Minjares* dorthin. Im März 1583 (nach andern, wie Madoz, 1585) begann man die Arbeiten, und am 14. August 1598 waren sie vollendet. Herrera schuf eine ziemlich quadratische Anlage von ungefähr 56 m Seitenlänge bei 18 m Höhe. In der Mitte befindet sich ein rechteckiger Hof mit Rundbogenarkaden (Abb. 31), an denen sich an der Nord- und Südseite entsprechende mit Spiegeln überdeckte, durch kräftige Pfeiler vom Hofumgange getrennte Vestibüle anlegen, während die beiden anderen Seiten die große, prächtige zweiarmige Haupttreppe, direkt daneben eine freitragende Nebentreppe und Nebenräume enthalten. Nach dem Fugenschnitte und Setzrissen liegt die Vermutung sehr nahe, daß diese beiden Seiten sich früher zum großen Teil nach Art der Vestibüle geöffnet haben und erst später zugesetzt worden sind. Es wäre dann das ganze Erdgeschoß eine große, offene Halle für den Börsenverkehr gewesen, die Schutz gegen Andalusiens Sonne und frische Luft, die beiden in Sevilla unerläßlichen Erfordernisse, den Kaufleuten gewährte. Diese strenge und doch reiche Architektur mit ihrem wohlberechneten ruhigen Rhythmus zwischen Licht und Schatten, zwischen kräftigen



Abb. 31 Hof der Börse in Sevilla
(Nach Junghaendel-Gurlitt)

und zierlichen Gliedern, stellt sich als eine ebenbürtige Leistung neben die Werke eines Palladio, Vignola u. a. Der ganze Reichtum ist nach dem Innern verlegt, während das Äußere dieses risalitlosen, quadratischen, zweigeschossigen Baues eine herbe, schlichte Lisenen- und Pilaster-Architektur zeigt (Abb. 32). Die Lisenen (mit Basis) des Erdgeschosses verkröpfen sich in den Untergliedern des dorischen Gesimses, das dieselbe Höhe und Profile besitzt, wie ein zu gleich hohen und breiten dorischen Pilastern gehöriges Kapitäl. Das Feld zwischen je zwei Lisenen bzw. Pilastern liegt etwas zurückgesetzt in einer ringsherumlaufenden Umrahmung. Aus diesem Felde treten in die Flucht dieser Umrahmung das glatte Fenstergewände und über dem Fenster ein quadratisches Feld hervor. Die oberen Fenster sind mit profilierten Gewänden und scheitrechter Verdachung versehen. Dadurch,



Abb. 32 Börse in Sevilla Gesamtansicht

daß nur die zurückliegenden Felder in Ziegeln, alle übrigen Teile aber in Granit hergestellt sind, wird das Dekorationsprinzip außer durch die zarten Schatten noch farbig betont. Die senkrechte Gliederung klingt über dem Dache in dreiteiligen kugelbekrönten Postamenten aus, zwischen denen sich eine zierliche Dockenbrüstung hinzieht. Auf den vier Ecken stehen gequaderte Obelisken, die bei ihrer übermäßigen Größe erdrückend auf die übrigen Verhältnisse des Baues wirken. Dies Mißverhältnis ist Schuld des ausführenden Architekten *Juan de Minjares,* der Herreras Entwurf für die Eckobelisken eigenmächtig vergrößerte, wie er überhaupt die Detaillierung des Obergeschosses besonders in den Innenräumen wesentlich vergröberte. Die Eingänge sind in ihrer Wirkung fast gar nicht herausgehoben, um die Ruhe des Ganzen nicht zu zerstören. Reizvoll sind die aus den Flächen herausgeholten Kartuschenornamente der seitlichen niedrigeren Portale. Das nach der Westseite zu stark abfallende Gelände ist durch einen

terrassenartigen Umgang ausgeglichen, zu dem Stufen hinaufführen. Zwischen den ca. 2 m hohen runden Steinsäulen hängen in den weiten Interkolumnien Ketten, während die schmalen als Durchgänge bestimmt sind. Auf diese Weise ist die Lonja vom Alltagsleben abgeschlossen. Der Bau muß später mit dem zurückgehenden Handel immer mehr verfallen sein, wenigstens lesen wir, daß man, als am 24. November 1784 das Konsulat von Sevilla auf Befehl Karls III. beschloß, hier das Generalarchiv von Indien einzurichten, alle Armenleutewohnungen daraus entfernte. Herrera hatte im Obergeschoß je 5 Säle, d. h. einen großen Mittelsaal und 4 kleinere Seitensäle in jedem Flügel angeordnet. Um hieraus je 3 große Säle zu schaffen, wurden die Zwischen- und Scheidewände herausgebrochen, wodurch nun die den verschieden großen Räumen entsprechende verschiedene Höhe

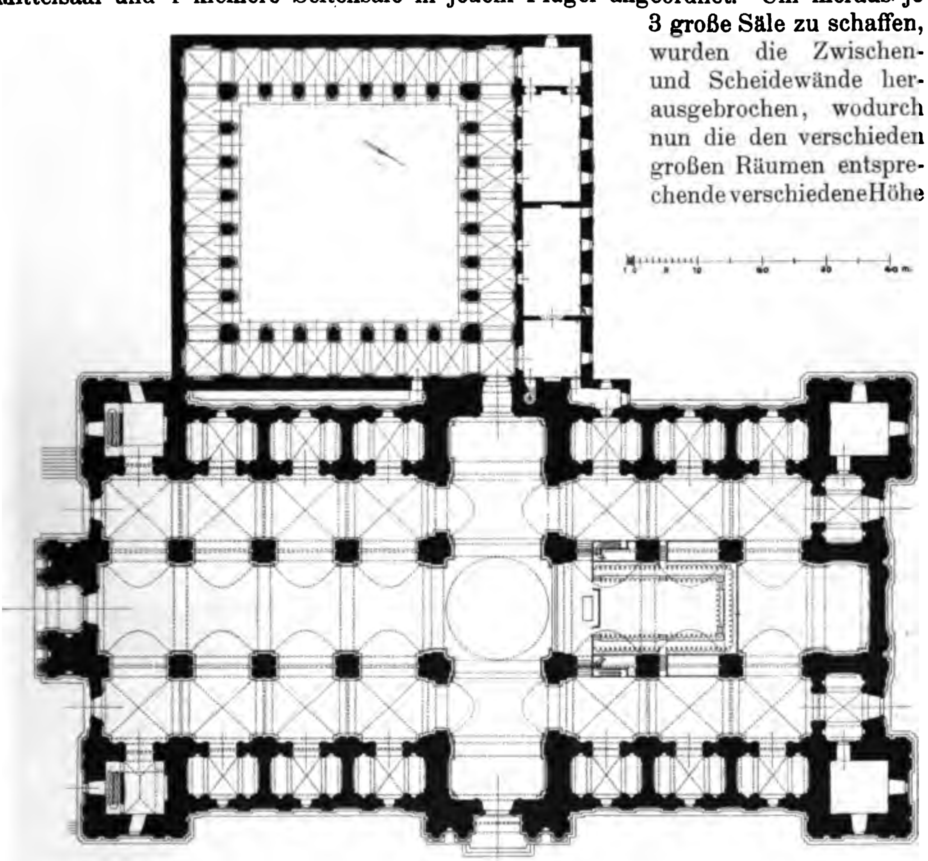


Abb. 33 Kathedrale in Valladolid Grundriß (Nach dem Original)

der Decken recht unangenehm sichtbar wurde. An den Wänden stellte man reiche Schränke auf. Drei Seiten des Hofes wurden zugesetzt, um Zeichnungen aufhängen zu können. Selbst Herreras großartige Treppe wurde neu dekoriert, mit Jaspis und Marmor inkrustiert und mit einer Kuppel über dem Podeste versehen.

= 39. Valladolid, der = Prozessionskathedraltypus

Der Entwurf für die Kathedrale in Valladolid fällt in das Jahr 1585. Leider ist der Bau, der nach des Künstlers eigenem Ausspruche „un todo sin igual“ war und wie kein einziger anderer seiner Bauten seine eigenartige Handschrift in reinster Ausbildung zeigt, nur teilweise zur Ausführung gelangt (Abb. 33). Valla-

dolid, berühmt durch den Tod des Kolumbus und die Geburt Philipps II., die langjährige Hauptstadt des Reiches, der oberste Sitz der Inquisition, war 1561 durch eine furchtbare Feuersbrunst zerstört worden. Philipp begann sofort den Wiederaufbau. Als später die Residenz nach Madrid verlegt wurde, ging die Bedeutung des Ortes zurück, viele Werke blieben unvollendet liegen. Das Denkmal ihrer einstigen Größe und Macht, das Philipp ihr hinterließ, ist die Kathedrale. Im Jahre 1585 beauftragte er Herrera mit dem Aufstellen von Entwürfen und Anfertigen eines Holzmodelles. 1595 wurde der Bau auf des Königs Drängen hin von Klemens VIII. zur Kathedrale erhoben. Die Ungunst der Verhältnisse und die schnell wechselnde Laune des Herrschers machte sich nur zu bald im Ausbleiben der nötigen Geldmittel fühlbar, so daß wir jetzt bloß ein Drittel der ursprünglichen Anlage und auch dieses in veränderter Form vollendet vor uns sehen. Ob die schon früher für einen von *Riaño* geplanten Dom begonnenen Fundamente für den Neubau mit benützt wurden, ist nicht bekannt. In der Gesamtdisposition nahm Herrera den auf der Moschee fußenden, in Sevilla und Jaén fortentwickelten Gedanken des rechteckigen Grundrisses mit seitlichem Kapellenkranze auf, indem er eine große, rechteckig abgeschlossene Basilika an drei Seiten mit einem Kranze von Kapellen umgab, über denen sich die Emporen mit ihren Vorräumen befinden, während ein hohes, dem Mittelschiff entsprechendes Querschiff an der Stelle des fünften Joches die Basilika durchschneidet. Über der Vierung war eine Kuppel geplant. Die vier Ecken des Baues sind durch Türme betont. Dies Mittel- und Querschiff erhalten von den dreiteiligen Fenstern der Halbkreislünetten, welche mit Stichkappen in die Tonne einschneiden, hohes Seitenlicht außer den in jeder Stirnwand befindlichen Fenstern. Die Seitenschiffe werden vor allem von dem Mittelschiffe, außer

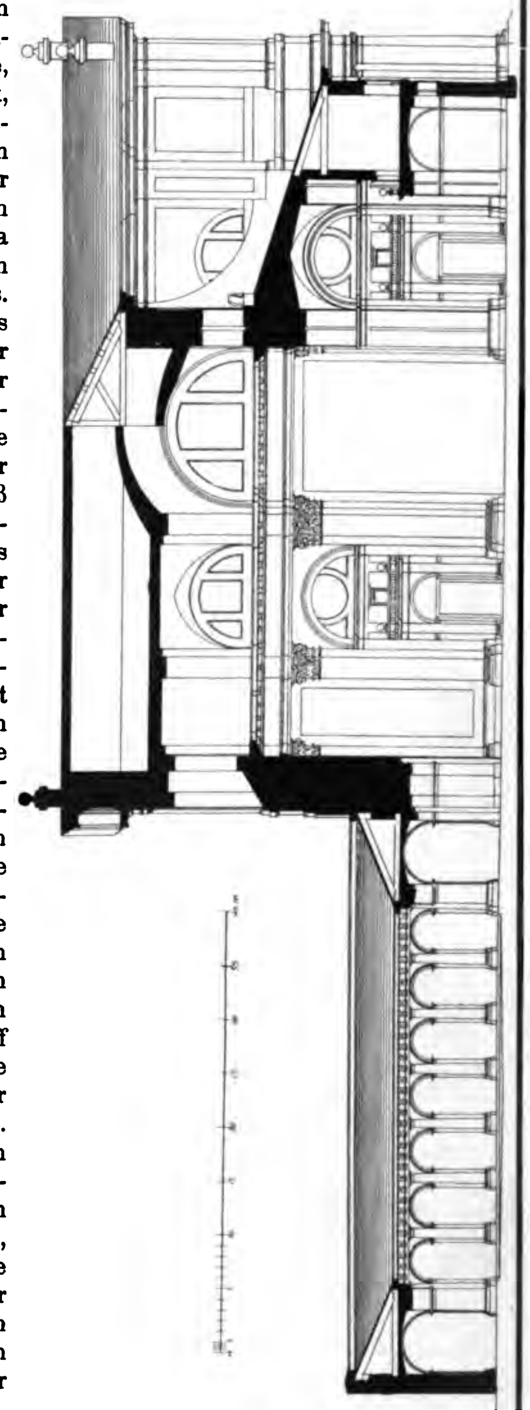
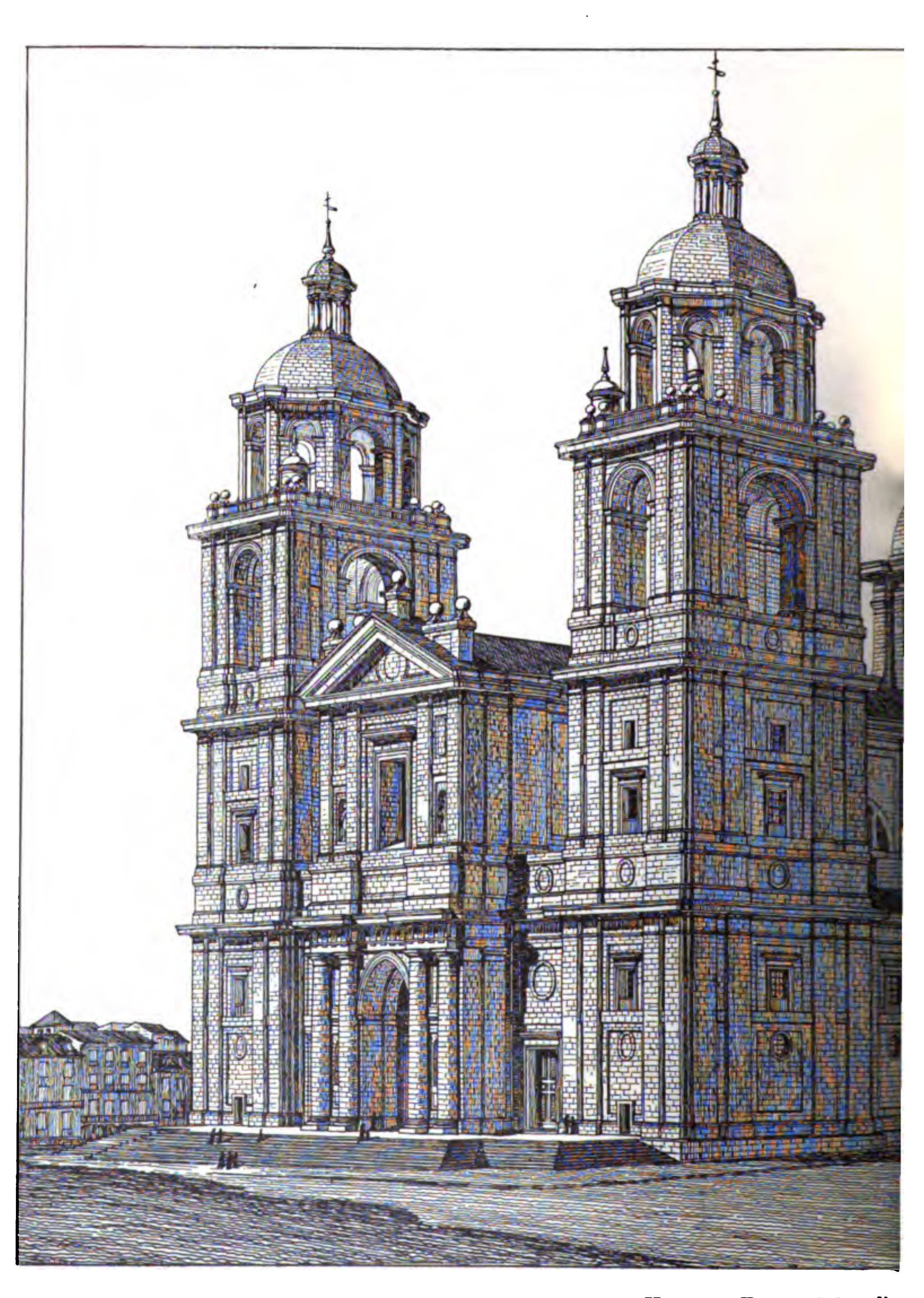


Abb. 34 Kathedrale in Valladolid Schnitt (Nach dem Original)



Herreras Entwurf für di
(Rekonstruktion nach den Ori



thedrale zu Valladolid
änen und dem Holzmodell).

von den Emporentüren und kleinen runden Kapellenfenstern erleuchtet. Der Architekt bezweckte also bei ruhiger, einheitlicher Lichtwirkung durch den aus der Dunkelheit der Seitenkapellen von den Nebenaltären hervorstrahlenden Lichterglanz die weltferne Feierlichkeit des christlichen Tempels mit dem Mystizismus des mohammedanischen Gotteshauses zu vereinen. Das Aufrißsystem des Innern ist einfach (Abb. 34): den Pfeilern sind nach dem Mittel- und Querschiffe gewaltige korinthische Pilaster vorgelegt, die über dem reichen Konsolengesimse als glatte Gurtbögen die Tonne mit ihren Stichkappen teilen. Nach den Seitenschiffen zu legen sich vor die Pfeiler Lisenen, die sich über der Basis, sowie über und unter dem Gesimse vereinen und als Gurtbögen fortsetzen. Dieselbe Strenge, derselbe herbe Ernst wie beim Escorial! Die ganz ruhigen, glatten Granitflächen, deren einzigen Schmuck der Fugenschnitt bildet, kontrastieren mit den wundervoll gezeichneten korinthischen Kapitälen und dem reichen Konsolensims. An der Umfassungswand läuft über den Rundbogenöffnungen der Seitennischen eine reiche, von kugelbekrönten Postamenten unterbrochene Balustrade um den Raum. Während das vordere Langhaus fünf Joch enthält, besteht der kurze Langhausarm nur aus drei Jochen, an die sich die tiefen Kapellennischen anschließen. In diesem kürzeren für den Eintretenden hinter der Vierung gelegenen Arme stellte er im ersten Joche den Hochaltar auf und ordnete hinter ihm im Mittelschiff den zweireihigen, erhöhten Chor an, auf dessen Seiten die Orgeln stehen sollten. Er vermied hierdurch, daß der Chor wie bei den meisten spanischen Domen die Raumwirkung beeinträchtigt. Der Blick des Gläubigen gleitet hin durch den überwältigend großen Raum, dessen feierlicher Ernst durch keinerlei Schmuck gestört wird, nach dem im hellsten Lichterglanze erstrahlenden Allerheiligsten, vor dem die Gemeinde kniet. Zwischen den kolossalen Pfeilern hindurch blinken aus den Seitenkapellen wie von ferne hinter Gittern hervor die Kerzen der Nebenaltäre. Das lebenverneinende Christentum der alleinseligmachenden, alles unter einen eisernen Willen beugenden Kirche ist hier zu Stein kristallisiert. Valladolid ist eine in sich vollendete Lösung der katholischen Prozessionskathedrale.

Der äußere Aufbau (siehe Doppeltafel) steht in bezug auf künstlerische Wahrheit und typische Formsprache auf derselben Höhe wie das Innere. Aus dem rechteckigen Baukörper ragt durch kräftige, nach Art der Anläufer gebildete Strebepfeiler vermittelt, das lateinische Kreuz des hohen Mittel- und Querschiffes empor. Die Ecken sind durch deftige, hohe Türme betont. Alles überragt die Vierungskuppel mit Anläufen an den Ecken, die auch im Äußeren die Form der Vierung wahrt. Die Fronten verlaufen in ruhigem Rhythmus und springen aus der Flucht, nur die beiden großen Portale des Mittel- und Querschiffes und die Ecktürme ihrer Bedeutung entsprechend hervor. Die Hauptfront bietet die nach Süden gelegene Schmalseite. Drei riesige scheitrechte Portale führen von hier in die drei Kirchenschiffe. In jedem der zwei Türme befindet sich eine kleine, gleichfalls scheitrechte Tür zur Turmtreppe. Das mittelste, größte, dem Hauptschiff entsprechende Portal liegt in einer tiefen Rundbogennische, die beiderseitig von je zwei wuchtigen dorischen Dreiviertelsäulen flankiert wird. Diese ganze Triumphbogenarchitektur ist der Schattenwirkung halber kräftig aus der sonst nur wenig bewegten Fassade vorgezogen, ihr gewissermaßen vorgestellt. Das Triglyphengebälk springt über den seitlichen Säulen vor, so daß der Schlagschatten dazwischen tief herabfällt. Das ganze System verkröpft sich durch die hohe Attika hindurch und wiederholt sich als ein hohes zweites Geschoß, beendet von einer Spitzverdachung mit Kugelaufsätzen. An Stelle der Rundbogennische des unteren Geschosses befindet sich hier das große rechteckige Kirchenfenster mit scheitrechter Verdachung; den Dreiviertelsäulen entsprechen in den unteren Gesimsgliedern sich verkröpfende Lisenen

(vgl. Sevilla und Escorial). Die Rücklagen zwischen den seitlichen Säulen bzw. Lisenen sind in beiden Geschossen mit je einer Rundbogennische und einem zurückgesetzten Felde belebt. Dies Motiv sollte sich nach den ursprünglichen Plänen in den Seiten des ungleich weiter als bei der Ausführung vorgezogenen Mittelbaues wiederholen. Bei der Ausführung wurde das Risalit vermindert, dafür aber dasselbe der Tiefenwirkung halber kulissenartig verstärkt (vgl. den Grundriß mit der Perspektive). Die in anderthalb natürlicher Größe gebildeten Figuren, sowie die kleinen Portale der beiden Türme, die durch ihre breite, aus dem Sockel herauswachsende Umrahmung gewissermaßen mit diesem Sockel organisch verwachsen sind, steigern gewaltig die Kraft und Größe der Fassade, deren Mittelrisalit durch das Zusammenfassen allen Reichtums und durch die tiefen Schattenwirkungen das Ganze beherrscht. Der Kreisring bildet hier wie beim Escorial ein Hauptdekorationsmotiv. Derselbe tritt über den Seitenschifftürmen und in den Turmachsen auf und wirkt mit seinen radialen, von dem übrigen Fugenschnitt unabhängigen Fugen durch den scharfen Schatten wie ausgeschnitten und aufgelegt. Es klingen hierin die nach Art der Laubsägebretter ausgeschnittenen herabhängenden Verzierungen des Mudejar nach. Man vergleiche als eines der bezeichnendsten Beispiele dieser Art den Minaret der Moschee von Mansoura bei Tlemsen in Algier, Provinz Oran. Hier setzt eine Formensprache ein, die im späteren spanischen Barock eine große Rolle spielt. Dasselbe Streben nach Größe und herber Strenge wie beim Escorial: die Profile sind vereinfacht, aller ornamentale Schmuck vermieden. Selbst der Halbkreisbogen ist im Scheitel leise geknickt, um ihm seine Weichheit zu nehmen. Nur die weißen Fugen zieren, um den ganzen Bau verlaufend, die Flächen in ruhigen Linien. Die rechteckigen Türme des ersten Fassadenentwurfes ähneln auffallend denen des Escorial. Beim Holzmodell ist aber schon an Stelle des niedrigen, runden, kuppelbekrönten Tambours ein viertes achteckiges Geschoß angeordnet. Jeder Seite sind neben der Rundbogenöffnung Lisenen vorgelegt, über denen sich das Gesims verkröpft. In den verbleibenden Ecken des Quadrates bilden große fialenartige Rundbauten die Überführung aus dem Vier- ins Achteck, zwischen denen eine reiche Dockenbalustrade sich hinzieht. Die in ihren Abmessungen dem ersten Entwurf entsprechende Kuppel und Laterne nehmen die achteckige Form auf. Bald scheint beim Bauen Geldmangel eingetreten zu sein, denn die uns erhaltene Orthogonalprojektion der Seitenfront zeigt abweichend vom Modell den Vorschlag, die hinteren Türme durch hohe obliskenartige, in Kugeln endende Helme zu ersetzen. Auch die quadratische Vierungskuppel des Holzmodelles fehlt im Schnitte. Diese Kuppel mit ihren acht großen Eckanläufen, über denen das Gesims vorgekröpft ist, mit ihren vier scheitrechten Tambourfenstern und runden stehenden Kuppelfenstern, wirkt schon ganz barock. Die beiden Ecktürme und der dem Hauptportal entsprechende Querschiffgiebel der Längsfronten unterbrechen durch ihr kräftiges Risalit die ruhige, gleichmäßige Folge der im untersten Turmgeschosse begonnenen Lisenenarchitektur. Vom linken Querschiffarme aus sollte der große dorische Kreuzgang mit den Sakristeien und Refektorien zugängig sein. Leider wurde von diesem geistvollen Entwurfe nur ein ganz geringer Teil ausgeführt. Die Kirche selber wurde zwar in ihrer ganzen Länge begonnen, aber nur das Langhaus bis zu den Vierungspfeilern vollendet und auch dieser Teil nach Herreras Entwurf nur bis Hauptsims- bzw. Attika-Oberkante. Der Kreuzgang wurde überhaupt nicht angefangen. So sehen wir jetzt eine nie vollendete Ruine, die vollendet eines der oder vielleicht das großartigste Denkmal der spanischen Renaissance geworden wäre.

40. Weitere weniger bedeutende Bauten Herreras

Am 31. Dezember 1589 befahl der König, neben seiner Wohnung in Torrelodones Herbergen nach Herreras Zeichnungen zu errichten. Dies ist des Meisters letzter genau datierter Bau. In welche Zeit sein Entwurf für die Plazuela de Zocodover zu Toledo fällt, ist uns nicht überliefert. Den einzigen Anhalt bietet ein königliches Schreiben vom 25. September 1596, in dem Philipp unter Androhung der Enteignung befiehlt, den Platz, d. h. jedes anliegende Haus genau nach Herreras Zeichnung zu bauen, damit er der ganzen Stadt zur Zierde gereiche. Der Entwurf scheint also einer weit früheren Zeit anzugehören und seine Ausführung sich durch mangelnde Baulust der Hausbesitzer sehr in die Länge gezogen zu haben. Zur Ausführung ist der Plan nie gelangt. Die wenigen ausgeführten Häuser zeigen im Erdgeschoß granitene, laubenartig um den ganzen Platz sich ziehende dorische Säulenhallen, die auf kräftigen Rahmen die drei Obergeschosse mit ihren Balkontüren tragen.

Nebenbei baute Herrera in Madrid (nach Llaguno) einen Teil der Casa de oficios im Prado und, um den Körper des Prinzen Don Carlos zu bestatten, den Chor der Nonnen von Sto. Domingo el Real, sowie die Casa de Muriel an der Plaza de las Descalzas und das Atrium des quadratischen, trotz seiner Kleinheit die verwöhntesten Ansprüche auf Wohnlichkeit befriedigenden Schlosses von Villaviciosa, das mit seinen die Ecken betonenden drei niedrigen und einem den ganzen Bau beherrschenden hohen Turme, der sich rings herumziehenden Festungsmauer und dem betonartigen, durch die glatten Granitumrahmungen der Türen und Fenster belebten Mauerwerke im Äußeren noch ganz das Gepräge seiner ursprünglichen Bestimmung trägt. Wie groß Herreras Anteil am Umbau des Madrider Schlosses gewesen ist, weiß man nicht mehr. Die an Stelle des maurischen Palastes von Don Pedro (= Peter II. von Aragon?) erbaute Burg vernichtete ein Erdbeben. Heinrich II. führte einen Neubau auf, den Heinrich IV. erweiterte. Nachdem der Aufstand der Gemeinen 1520—21 niedergeworfen war, beschloß Karl V. hier zu wohnen, angezogen durch die damals großen Wälder mit ihrem reichen Wildbestand und das seinerzeit gesunde Klima. Er befahl daher einen umfassenden Umbau, den *Alonso de Covarrubias* aus Toledo begann, sowie *Luis* und *Gaspar de Vega* fortsetzten. Unter Karls Nachfolgern waren der Reihe nach beschäftigt: *Juan Bautista de Toledo*, *Juan de Herrera*, *Francisco de Mora*, *Juan Gomez de Mora*, *Alonso Carbonel*, *Juan Baptista Crescenzi*, *Marqués de la Torre* u. a., während die ersten Maler und Bildhauer der Zeit ihn innen ausschmückten. Hier feierte besonders im goldenen Turme die im 14. und 15. Jahrhundert eingeführte Freskomalerei unter Philipp II. ihre höchsten Triumphe. Von der Ferne und vom Tal des Manzanares aus bot er mit seinen runden Türmen ganz den Anblick eines alten Alcázar, nur nach der Stadt zu war ihm eine vollendete Cinquecentofassade vorgelagert, die von zwei viereckigen Türmen flankiert wurde. Das Hauptportal betonte ein Giebel. Nach den mir zu Gebote stehenden alten Stichen scheint der Entwurf dieser auf Herrera vielfach zurückgeführten Fassade einer späteren Zeit anzugehören. In der Nacht vom 14. Dezember 1734 ist dieser Palast abgebrannt. Ein furchtbarer Sturm machte alle Löscharbeiten unmöglich, so daß man sich begnügen mußte, einige kostbare Bilder und Zeichnungen zu retten. Der Hof befand sich während der Katastrophe im Buen Retiro.

41. Herrera zugeschriebene Bauten

Die von dem Staatssekretär Philipps II. Diego de Vargas in Marmor erbaute Casa de los Vargas in Toledo ist während des Unabhängigkeitskrieges den Flammen zum Opfer gefallen. Da sich keine Abbildungen erhalten haben, sind

wir ausschließlich auf Reisebeschreibungen angewiesen. Einstimmig rühmen sie diesen zweigeschossigen dorischen Palast als einen der schönsten Bauten von ganz Toledo. Doch gemahnen die auf reliefierten Postamenten stehenden kannelierten Säulen der Fassade, die Helme, Tierschädel und Schilder der Metopen, das die Mitte markierende, von zwei sitzenden weiblichen Gestalten über dem Gebälk gehaltene Wappen, der ganze Ausbau, sowie die der Aussicht über die Tajoebene zugewandten dorischen Säulenloggien in beiden Geschossen zu sehr an die festliche Pracht der Genueser Paläste, um rückhaltlos der allgemeinen Überlieferung, auch dies Werk sei aus Herreras Hand hervorgegangen, zuzustimmen.

In Valladolid werden auf Herrera die beiden prachtvollen Kreuzgänge des Konventes de Mercenarios calzados (1629—33 von *Hernando del Hoyo* und *Rodrigo de la Cantera* erbaut) und das Monasterio del Prado (Hieronymiten) zurückgeführt. Im letzteren ruhten früher die Infanten von Granada.

Die Herrera vielfach zugeschriebene Pfarrkirche von Valdemorillo ist eine plateresk gotische Saalkirche mit reichem Sterngewölbe, die in späterer Zeit wiederholt umgebaut und erweitert ist. Aus stilistischen Gründen kann aus Herreras Zeit nur die Fassade mit ihren beiden für Treppe und Taufkapelle verwandten Ecktürmen und der dazwischen gespannten Empore stammen. Dieser Teil sowie die von Kugeln bekrönte Garteneinfriedigung zeigt die strenge und für den Meister typische Formensprache, doch läßt der Mangel an zeichnerischem Geschick (besonders beim Portale) und die Jahreszahl (am Sockel) 1600 darauf schließen, daß zum mindesten ein anderer Baumeister den Entwurf nach Herreras Tode ausgeführt hat, während der spätgotische Kirchenkörper die Jahreszahlen 1521 und 1574 trägt und die Sakristei erst 1676 angebaut wurde. Dasselbe gilt wahrscheinlich für die Pfarrkirche von Colmenar de Orejo, einen dreischiffigen Bau mit reichem Sterngewölbe. Ich habe sie nicht gesehen, doch muß sie nach Beschreibungen ein spätgotischer, reicher Bau mit einigen späteren Zutaten sein.

Das Monasterio de San Gerónimo de Buena Vista bei Sevilla, ein prächtiger, 1413 begonnener, unter Philipp II. gründlich erneuter Hausteinbau mit plateresker kapellenumgebender Saalkirche, großen Höfen, freitragender Treppe usw., galt lange für ein Werk Herreras. Der zweigeschossige Haupthof mit unteren dorischen und oberen ionischen Halbsäulen wurde 1603 (oder 1600—58 nach Ponz, V. d. E. IX, 144—147) von *Fr. Bartolomé de Calzadilla* und *Fr. Felipe de Moron* erbaut. Ob die beiden Mönche auch die Entwerfenden waren oder nur die Pläne eines der Hofarchitekten ausgeführt haben, ist nicht aufgeklärt. Leider ist dies von Philipp IV. seiner herrlichen Lage wegen besonders bevorzugte Kloster bei der französischen Invasion entsetzlich verwüstet, 1835 verlassen und 1836—38 als Hospital benutzt worden. Dann barg es das Colegio Sevillano, nach dessen Untergang sich eine Glasfabrik hier einrichtete. Immer mehr von der alten Pracht ist verschwunden, immer mehr eingestürzt und durch dem neuen Bedürfnis entsprechende Neubauten ersetzt worden. Ob das im unteren Teile altrömische Tor von Cordoba in Carmona, das bei Huesca gelegene Kloster der Augustiner Barfüßler v. hlg. Lorenz, sowie der zum Ersatz für einen eingestürzten, unter Philipp II. errichteten Turm und Sakristei des Templo in Támara dem *Herrera* mit Recht zugeschrieben werden, vermag ich nicht zu sagen, da ich diese Werke nicht kenne.

42. Die Epigonen

Herreras alle spanischen Architekten seiner Zeit weit überragende Persönlichkeit äußert sich im unbedingten Vorherrschen seines Geistes in den Werken dieser an wahren Talenten armen Epoche. Freilich weiß man nicht, inwieweit dies auf Rechnung des ihm zustehenden ministeriellen Rechtes der Prüfung aller

Pläne zu schreiben ist. So kam es, daß man viele Bauten seiner Schüler ihm selber zuschrieb, und daß sich die ganze Bauweise der Zeit durch den jenen Schöpfungen eigenen einheitlichen Zug kenntlich macht.

Die lange Zeit dem Herrera zugeschriebene dreischiffige, 1595 vollendete Kirche Santa Cruz zu Valladolid stammt von *Diego de Praves* (gest. 1620), Herreras Nachfolger am Bau der Kathedrale. Beim Brande von 1806 blieb nur die Fassade mit ihren Kompositapilastern bestehen. Bei diesem Brande sind auch alle Bauakten mit zugrunde gegangen. Vom 4. April 1607—20 hatte er als Nachfolger des *Pedro Mazuëcos* den Posten als Leiter der königlichen Bauten in Valladolid inne. 1620 folgte ihm in dieser Stellung sein Sohn *Francisco de Praves,* 1586—1637 oder 38, der sich weniger als Künstler wie durch die sehr gute stilvollendete Übersetzung des Palladio (erster Band gedruckt 18. Januar 1625 in Valladolid), sowie des Vitruv und anderer nie gedruckter Bücher einen Namen erworben hat. Für die Hauptfassade von Nuestra Señora de San Lorenzo in Valladolid schuf D. d. Praves die Zeichnungen. Er scheint auch später großen Einfluß auf den Bau (seit 7. Juni 1602) gehabt zu haben, denn er wie sein Sohn hatten 1617 abzuschätzen, wieviel dem *Bartolomé de la Calzada,* der 1613 dem *Juan Diaz del Hoyo* als Bauleiter gefolgt war, für die Rekonstruktion des Schiffes und der Sakristei zu zahlen sei. Im Jahre 1600 erhielt er den Bau der 1595 von Doña Maria Sanz de Salzedo gestifteten Grabkapelle des Klosters und der Kirche San Nicolás zu Valladolid, mit deren Ausführung der Reihe nach *Pedro Rodríguez* und *Antonio de Arta,* mit den Bildhauerarbeiten *Juan de Muniátegui* betraut waren. Praves gehört zu den geschickten, aber charakterlosen Epigonen, welche die aus aller Welt sich ihnen bietende Anregung sofort zu verarbeiten verstehen. Nach dem alten Kunstgesetze der Formenermüdung mußte er über Herrera hinaus nach Neuem suchen, und da er sich selbst nicht kräftig genug fühlte, seinen eigenen Weg zu wandeln, lehnte er sich an die jeweilig größten Talente an. So könnte man ihn nach der 1618 erbauten Pfarrkirche Santa Maria in Tudela de Duero für einen Schüler des Francisco de Mora halten. Wie weit freilich bei diesem Bau der Einfluß des *Pedro Bolada* ging, ist unbekannt.

Die dreischiffige Kirche des 1506 begonnenen, jetzt ganz verfallenen Konventes von San Benito zu Alcántara wurde 1576 vollendet. Die Inschrift *Petrus de Ibara* facie . . . Se concluyó el año de 1550 läßt auf diesen Künstler und nicht Herrera, trotz aller Stilähnlichkeiten, schließen. Auch ist das hier an den beiden Türmen auftretende königliche Wappen ein erst von Mora, nirgends von Herrera verwandtes Motiv.

An Stelle der ältesten, 1279 erbauten Kirche Olivenzas begann *Andres de Arenas* 1584 die Pfarrkirche Sta. Maria del Castillo (1627 geweiht). Sie ist eine Hallenkirche, deren Kreuzgewölbe von sechs ionischen Säulen, denen der Wand vorgelegte Wandsäulen entsprechen, getragen wird, so daß sich gewissermaßen drei Schiffe bilden. An beiden Schmalseiten legt sich an diesen Raum noch je ein Joch, deren eines die drei Altarkapellen oder rechteckigen Absiden enthält, während das gegenüberliegende, über dem in der Mitte gelegenen Haupteingange mit tiefem Vorraume und beiderseitigen Nebenkapellen, eine die ganze Kirchenbreite einnehmende Empore trägt. Das mittelste System ist auch äußerlich als quadratischer Turm herausgehoben. Der Bau ist eine ziemlich ungeschickte Anlehnung an die in Guipuzcoa, wie z. B. Azpeitia, Azcoitia, Zumárraga und andern Orten so großartig durchgeführten Hallenkirchen, deren Gewölbe von riesigen dorischen Säulen getragen werden (s. Nr. 137). An all diesen Bauten ist nur die Dekoration Renaissance, der Grundrißgedanke gotisch, ja sehr oft sind die alten gotischen Umfassungsmauern für den Neubau benutzt. Dies

zeigt sich sehr deutlich aus einem Vergleiche mit der 1501 ebenfalls zu Olivenza erbauten Pfarrkirche Sta. Maria Magdalena. Die Grundrißdisposition der beiden Kirchen Olivenzas ist dieselbe, nur sind bei der letzteren gewundene Säulen, die den Gaden mit dem reichen Sterngewölbe tragen, an Stelle der oben erwähnten ionischen Säulen verwandt. Die Bekleidung der ganzen Wandfläche mit großen barocken Fliesen zeigt den Einfluß Portugals. Cavedas Bezeichnung „sehr schön" dürfte diesem gotischen gleichnamigen Werke weit eher gelten als der recht unbeholfenen Arbeit des Herreraschülers.

Der Vizekönig von Valencia, D. Fernando de Aragon, Duque de Calahorra, hatte den Hieronymiten für die Planung des Konventes San Miguel de los Reyes bei Valencia seine beiden Architekten *Alonso de Covarrubias* und *Vidaña* vorgeschlagen. Der letztere erhielt den Vorzug und arbeitete 1538—46 daran. 1580 nahm *Juan Barrera* († 1590) nach langer Unterbrechung den Bau wieder auf. Nach seinem Tode im Jahre 1590 ruhten die Arbeiten wiederum; seit dem 7. Juni 1623 leiteten *Juan de Ambuesa* († 20. Nov. 1632), nach ihm *Pedro de Ambuesa* und vom 18. April 1633—18. Mai 1644 *Martin Orinda* (oder *Martin de Olinda*) († 2. Dez. 1655 in Madrid) den Bau. Letzterer vollendete das Werk, freilich in wesentlich vereinfachter Form. Von dem ersten Meister dürfte nur die Gesamtanlage stammen, da die zu beiden Seiten der Kirche angeordneten Höfe, die Haupttreppe und die von zwei Türmen flankierte Kuppelkirche mit ihrer über dem Eingange befindlichen Empore für den Chor, dem in derselben Höhe über den Seitenkapellen sich um den Raum ziehenden Umgange, sowie den zu beiden Seiten des Hochaltars vor einem Betpulte knienden Figuren des Stifters und seiner Gemahlin die Gedanken des Escorial bei bescheideneren Abmessungen ziemlich getreu wiederholen. Nur bei der dreigeschossigen, in der üblichen Folge mit je sechs Säulen und Figuren geschmückten Fassade kam bei dem Wechsel gerader und gewundener korinthischer Säulen im obersten Geschoß der schaffende Künstler zu seinem Rechte. Es ist die gleiche Anordnung, die Orinda auch bei der Fassade der 1627 von ihm begonnenen, 1642 geweihten und erst 1672 vollendeten Pfarrkirche in Liria getroffen hatte, von der nur erwähnt sei, daß bei ihr der Chor im Presbyterium seine Aufstellung fand. *Francisco de Villaverde* zeigte sich durch den Bau der von Llaguno dem *Fray Antonio de Villacástin* zugeschriebenen, einfach vornehmen dorischen Sakristei von San Claudio zu Leon 1568 als einen geschickten Künstler, der sich ganz in den Bahnen Herreras bewegte. Er hatte die von *Pedro Ezquerra* († 1574) begonnene Kirche von Malpartida, deren korinthische Fassade er zeichnete, vollendet, ebenso wie die gleichfalls von Ezquerra begonnene Kirche von Miajades (1603). *Juan Alvarez* schuf in der freitragenden gemauerten Treppe des Dominikanerklosters San Vicente zu Plasencia (1577) ein technisches Meisterstück, indem er sehr geschickt durch windschiefe Gewölbe und Unteransichten die Durchdringung des in einem rechteckigen Raume dreimal gebrochenen Laufes vermittelte. Bei den früheren Bauten waren die einzelnen Laufbögen der Reihenfolge nach selbständig hergestellt worden, so daß sich an den Stellen, wo zwei Läufe zusammenstoßen, Härten ergaben. *Juan Andrea Rodi* baute seit 1577 den dorischen Kreuzgang der Kathedrale von Cuenca. *Pedro Blay,* der Architekt der Kathedrale von Tarragona, der Erbauer der vom 10. November 1582—83 daselbst errichteten Parochialkirche in Selva, verschiedener Kapellen in der Kathedrale des Konventes der Carmelitas descalzos (gegr. 1595) und des Hofes im bischöflichen Palast daselbst, bekundete in der Casa de la Diputación zu Barcelona (Abgeordnetenhaus) 1598—1602, mit ihrem berühmten Sitzungssaale, seine Vorliebe für die italienischen Meister (Fassade 1609, die großen Balkontüren sind erst spätere Zutat). *Fr. Miguel de Aramburu* errichtete das Kloster

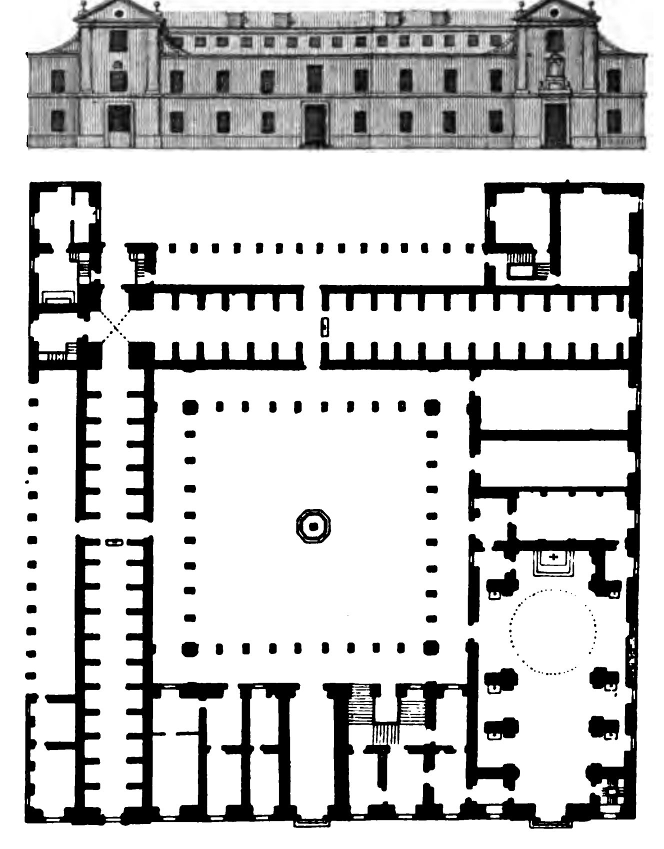


Abb. 35 Hospital von Medina del Campo Grundriß und Front (Nach Ponz)

der Trinitarierinnen zu Eibar. *Antonio de Segura* (aus S. Millan de la Cagolla) arbeitete im Escorial, war 1587 Bauführer in Aranjuez, seit dem 7. Juni 1591 am Alcázar in Madrid, folgte dann dem Bartolomé Ruiz bei den Bauten in Uclés und erbaute die schöne Kuppel dieser prachtvollen Klosterkirche, die er 1597 vollendete († 1605). Seit 1576 hatte hier auch *Pedro de Tolosa,* der Schöpfer des Nonnenklosters in Moya gewirkt. Von *Francisco Martin* stammt das 1590 begonnene Prämonstratenserkloster zu Ciudad Rodrigo, dessen Kuppel jedoch erst im 18. Jahrhundert vollendet werden konnte und von dem in seiner Jugend beim Escorial beschäftigten Jesuiten *Juan de Tolosa* das 1619 vollendete Hospital zu Medina del Campo (Abb. 35) mit seiner prächtigen, 83,60 m langen Fassade, seinen von doppelten Bogenarkaden (je 36 Bogen) umgebenen Hofe und der mit korinthischen Pilastern geschmückten Kirche in Form eines lateinischen Kreuzes. Die etwas trockne sachliche Einfachheit dieses groß angelegten Baues ist, wie aus einem Schreiben vom 26. Februar 1597 hervorgeht, auf Rechnung seines Stifters: des Kaufmannes Simon Ruiz Embito zu setzen, der durch seinen Befehl, „nur was nötig und entschuldbar wäre, solle nach Tolosas Plänen ausgeführt werden", den Künstler an jeder Entfaltung seiner Phantasie verhinderte. *Juan de Andrea* und *Martin Vergara* wirkten in Toledo und Salamanca. *Luis de Vega* und sein Neffe *Gaspar de Vega* (letzterer der Schöpfer der Armeria in Madrid 1564) und seit 1590 *Martin Infante* waren mit den Umbauarbeiten am Alcázar von Sevilla beschäftigt. 1582 vollendete *Francisco Colona* die von ihm entworfene Aduana in Sevilla. 1592 erhielt *Juan Riegor* den Auftrag, seinen Entwurf für die Pfarrkirche in Andorra, einen einschiffigen Hausteinbau mit äußerst wirkungsvoller dreigeschossiger Fassade auszuführen. In Simancas war *Pedro Mazuëcos,* der Sohn des Baumeisters gleichen Namens, der in Andalusien Anfang des 16. Jahrhunderts die Mazuëcos genannte Brücke baute, wahrscheinlich nur als ausführender Architekt tätig gewesen. Doch muß man annehmen, daß von ihm die Capilla de San Fabio Neli in San Augustin zu Valladolid stammt, da er ungefähr gleichzeitig

mit ihrer Vollendung 1594 mit Fabio Neli de Espinosa einen Vertrag abschloß, an dessen alten, von zwei Ecktürmen flankierten Palast eine neue Fassade anzubauen. Nach seinem Tode, 1596, folgte ihm sein Sohn gleichen Namens. Er arbeitete an den königlichen Bauten zu Simancas, Valladolid, Castillo de Burgos und Castillo de Tordesillas. Nach dem Tode des Bartolomé Ruiz in Uclés, sowie seit dem 4. April 1607 am Palast in Madrid, wo er im Oktober 1609 starb.

43. Herreras direkte Schüler

Nur die hervorragendsten Künstler und bekanntesten Namen seien hier genannt. Unter Herrera selber arbeiteten außer *Francisco de Mora* noch *Bartolomé Ruiz* als Bauleiter und *Diego de Alcántara* als Zeichner in Aranjuez, sowie *Juan de Minjares* als Bauführer im Escorial und Bauleiter in Sevilla. Letzterer seit dem 25. Februar 1574 alleiniger Bauleiter von Aranjuez, wurde am 19. April 1576 ebenso am Escorial an Stelle von *Lucas de Escalante* und *Pedro de Tolosa* beschäftigt, die die Fundamente der Kirche schon vollendet hatten. Nach Beendigung aller Maurer- und Steinmetzarbeiten des Escorial, September 1584, erhielt er eine Belohnung von 300 Dukaten. Er wurde zum Oberbaumeister der Alhambra des Alcázar zu Sevilla und der Caballerizas in Cordoba ernannt. Während seiner Tätigkeit am Escorial entwarf er die Kirche von Espinar. 1584 beriet er in Sevilla mit dem Dombaumeister *Asensio de Maeda* über die Vollendung des Kapitelsaales. 1585 begann er die Börse. 1589 weilte er in Málaga und machte Vorschläge für den Chor der Kathedrale, doch wurden seinen Zeichnungen 1598 die des *Francisco de Mora* vorgezogen. Von 1590 an widmete er sich ausschließlich der Lonja in Sevilla.

Juan de Valencia, einer der begabtesten Herrerаschüler, Sohn der Gattin des Luis de Vega, lernte bei letzterem, war seit dem 18. Januar 1563 unter Juan Bautista de Toledo angestellt, wurde Priester und weilte nach Toledos Tode in Valencia, bis er am 9. Oktober 1577 zu den Bauten am Alcázar berufen wurde. 1590 wurde nach seinen Zeichnungen, die schon früher von Philipp II. entworfene, 1590—1611 von *Gaspar Ordoñez,* dann von *Alonso Marcos* u. a. bis 1680 ausgeführte Kirche und Konvent der Santíssima Trinidad in Madrid begonnen (vgl. Nr. 61). Daß ihm der Konvent ein Geschenk von nur 58 Realen überreichte, beweist, daß Valencia diese Kirche im Auftrag des Königs baute, und macht die Überlieferung, Philipp II. habe sie schon 1547 eigenhändig entworfen, glaublich, wenn sich auch die Zeichnungen des Königs nicht erhalten haben. Valencia starb am 7. Juni 1591. Der Innenraum der Kirche ist von korinthischer Ordnung, doch läßt die große Ähnlichkeit besonders in den Türmen, und der somit unverkennbare Einfluß Herreras etwas an der Autorschaft des königlichen Künstlers, oder wenigstens an der Jahreszahl zweifeln. Der rechteckige Grundriß ist ein lateinisches Kreuz mit Vierungskuppel, jedoch ohne Tambour, an dessen Langhausarm sich beiderseitig je fünf schiffartig untereinander verbundene Seitenkapellen anlegen. Die mittelsten der je fünf Kapellen dienen als Vestibüle für die Eingänge von der Straße und vom Kreuzgange aus. Diesen beiden Seitenkapellenschiffen entsprechen die zwei Fassadentürme, zwischen denen sich die Vorhalle und darüber die Empore befindet. An diesen rechteckigen Grundriß legt sich rechts der quadratische zweigeschossige Hof (jede Seite sieben Achsen mit toskanischen Rundbogenpfeiler-Arkaden), an den sich die dreiarmige Haupttreppe und die einzelnen Konventsräume anlegen. Die Anordnung zeigt also eine enge Anlehnung an das allgemein übliche Schema. Der Bau hat im Laufe der Jahrhunderte viele Verstümmelungen durchgemacht. Zuerst wurde das Schiff abgetrennt und in dieses das Teatro del Instituto Español für Dramen und Opern eingebaut, während die Vierung der Kongregation des Ave Maria als Kirche diente.

1846 wurden beide Anstalten geschlossen und ein Museum hier eingebaut, bis man 1848 das Ministerio de Fomento (Handel und öffentliche Bauten) hierher verlegte.

44. Ausbreitung der Schule über Spanien, seine Besitzungen und die übrigen Länder

Alonso Barba, Juan de Orea sowie *Diego Vergara* waren an der Kathedrale zu Jaén tätig (s. später). Über die Meere nach den spanischen Kolonien verpflanzten die neue Kunst seit dem 17. Mai 1573 *Francisco Becerra* aus Trujillo, der Erbauer verschiedener Kirchen und Konvente, in Neuspanien, Quito, Peru, der Schöpfer der Kathedralen in Los Angelos, in Lima und Cuzco, des Regierungsgebäudes in



Abb. 36 Hof der Colegio del Patriarca in Valencia

Lima, der Dominikanerkirche in Mexiko etc., sowie Baptista Antonelli, zumeist mit Festungsarbeiten, z. B. jenen von Gibraltar, beschäftigt. Er starb am 22. Februar 1616 in Madrid.

Stift und Kirche del Corpus Christi in Valencia (Colegio del Patriarca nach seinem Stifter D. Juan de Rivera genannt) zeigen eine klare, der Überlieferung völlig entsprechende Anordnung. Die Formensprache des zweigeschossigen, von Säulenrundbogen-Arkaden umgebenen Hofes (Abb. 36), des Portales und des Innern der korinthischen Kirche, mit ihrer im Äußern dem Escorial nachgebildeten Vierungskuppel, sowie die Entstehungszeit vom 30. Oktober 1586 bis 8. Februar 1604 schließen Herreras Anteil, wenigstens an der Ausführung, aus, wenn auch die kräftigen Profilierungen eine außerordentlich sichere und bestimmte Handschrift zeigen. Die Ausführung leiteten *Anton del Rey* und *Guillen del Rey,* die mutmaßlichen Schöpfer des Kreuzganges und Friedhofes der Cartuja von Portaceli, ferner *Francisco Figuerola,* dessen Werk die Haupttreppe ist, *Juan Baixa, Gaspar Bruel* und *Esteban Margallo,* sowie *Bartolome Abril* und *Juan Bautista Semería.*

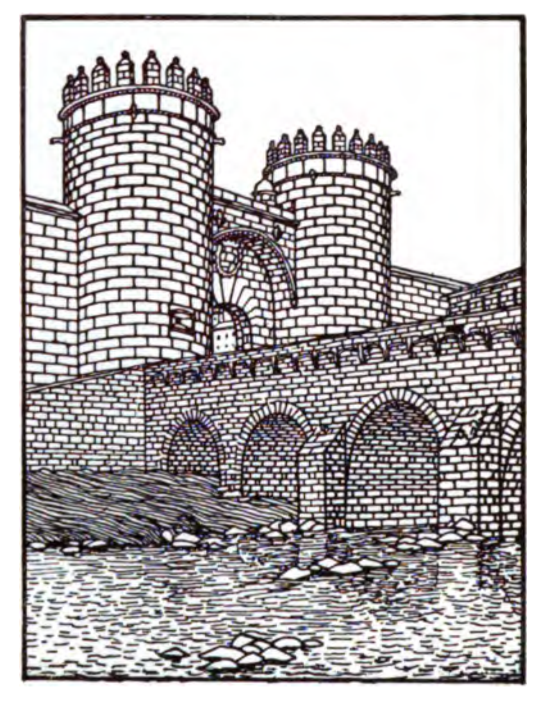


Abb. 37 Stadttor und Guadianabrücke in Badajoz

Die kleine Casa del marqués de Camerasa in Madrid ist in ihrer Einfachheit ein typisches Beispiel für den Stil der Zeit Herreras. Die zweigeschossige Front ist nur vierachsig, die beiden Enden sind über dem Gesims durch Türme betont.

Das von *Herrera,* nicht aber, wie meistens angenommen wird, *Pompeo Leoni* in den Grabmälern des Escorial geschaffene neue Raumempfinden, das sich im harten Zusammenfassen der Plastik inmitten einer großen Architektur in ein Knäuel äußert, klingt (außer in Leonis Arbeiten vgl. Eugène Plon) am stärksten in den zwei Grabmälern von Fuensalida in der 1589 erbauten Kirche San Pedro Martir in Toledo nach. Auch hier knien die Stifter mit ihren Gattinnen, den Blick nach dem Altar gewandt, zwischen der großen, inschrift- und wappengezierten Architektur.



Abb. 38 Puerta del Cambrón in Toledo
(Phot. Garzón, Granada)

Dem Stile der Ziselierung nach werden sie von Ponz Schülern des Berruguete zugeschrieben. Nicht Pompeo Leonis, sondern Herreras Geist wirkt im Anschluß an den Escorial in der Kunst aller Länder fort.

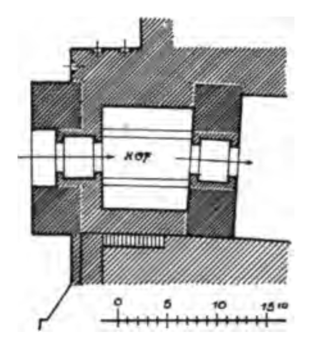


Abb. 39 Puerta del Cambrón in Toledo Grundriß

45. Werke, bei denen Herreras Einfluss nicht direkt nachweisbar, deren Künstler aber unbekannt sind

Wie weit Herreras Einfluß bei der 1596 vollendeten, 522 m langen Guadianabrücke in Badajoz reicht, ist schwer zu entscheiden. Achtundzwanzig breite Halbkreisbögen führen über den Fluß vom Fort bis zum Stadttore (Abb. 37). Die Pfeiler sind in der unteren Hälfte verstärkt. Über den Verstärkungen befinden sich Kreisnischen. Das Stadttor besteht aus zwei kolossalen gequaderten und zinnenbekrönten Rundtürmen, die durch eine Brücke miteinander verbunden sind. Im Grunde der großen hierdurch entstehenden Rundbogennische führt das große Halbkreisportal in die Stadt. Das Tormotiv der Rundtürme, die durch eine Brücke miteinander verbunden sind, so daß sich eine große Nische bildet, deren Rückwand die Tür enthält, war in Spanien seit dem 11. Jahrhundert sehr beliebt. Die um die Türme sich legende tauartig ausgebildete Wulst ist ein spätgotisches Motiv (vgl. die Pfarrkirche Santa Maria Magdalena in Olivenza). Diese Nachbildung des Franziskanerstrickes soll den Anteil des berühmten Kardinals Cisneros an obigem Werke bekunden. Die Brücke wurde 1460 erbaut, drei 1545 zerstörte Bögen wurden 1597 neu gebaut und sechzehn 1603 zerstörte Bögen in



Abb. 40 Puerta de Visagra in Toledo

letzterem Jahre wieder neu hergestellt. 1833 wurde schließlich der ganze Bau so gründlich erneuert, daß jetzt nicht mehr alt und neu auseinanderzuhalten ist.

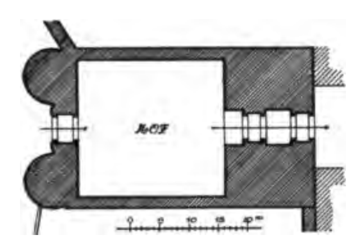


Abb. 41 Puerta de Visagra in Toledo Grundriß

Das Stadttor erinnert an die Portale von Avila bzw. Valencia, bei denen das Portal zwischen zwei kräftigen Rund- bzw. Achtecktürmen liegt, die oben durch eine Brücke resp. einen balkonartig vorgekragten Wehrgang, der sich um den ganzen Bau zieht, verbunden sind. Auf maurischen oder auch römischen Fundamenten wurde die 1576 vollendete Puerta del Cambrón in Toledo als ein Doppeltor in Form eines rechteckigen Hofes angelegt (Abb. 38/39). Die vier Ecken dieses Rechteckes sind wie bei den Alcazaren durch helmbekrönte Türme betont, zwischen denen eine Galerie mit Zinnenkranz entlangläuft. Der ganze Reichtum ist nach oben verlegt. Beide Typen vereint die Puerta de Visagra (Abb. 40/41). Sie ist ein Hoftor, dessen Stadtseite (1550) dasselbe System wie die Puerta del Cambron zeigt, während bei der Außenseite (1575) sich das Rundbogenportal in der Rücklage zwischen zwei mächtigen Rundtürmen befindet. Um diese Rundtürme zieht sich oben ein breiter, kräftig gequaderter Streifen und bildet ein starker Zinnenkranz den Abschluß des ganzen Baues. Ein riesiger, als Hochrelief gebildeter kaiserlicher Doppeladler schmückt die ganze Rücklage über dem Portale. Diese Konzentration allen Reichtums auf einen Punkt, dieses Schaffen eines kolossalen, nahezu harten Kontrastes ist echt spanisch. In die kaiserliche Hauptstadt führt das Portal; die unumschränkte königliche Majestät jedem Eintretenden in Erinnerung zu bringen, war der Bau geschaffen, eines der großartig-repräsentativsten Denkmäler jener Zeit. Ähnlich wie hier belebt das Wappen des Stifters Don Pedro de la Casca die ganze Fassade der erst 1604 vollendeten Magdalenenpfarrkirche in Valladolid. *Juan de Lastra* hatte den Bau begonnen, aber nur die Capilla mayor vollendet. 1570 wurden *Fernando del Rio* die Arbeiten übertragen, mit der ausdrücklichen Weisung, „er solle das Schiff der Capilla mayor entsprechend bauen". Wahrscheinlich hat er demnach Lastras Pläne benutzt.

In Lissabon zeugen der Schloßturm, der Palast des Marqués de Castelrodrigo und die am 25. August 1582 von *Felipe de Trezo,* einem Verwandten des beim Escorial beschäftigten Künstlers, begonnene Kirche São Vicente de Fóra von Philipps II. Herrschaft, von Herreras Einfluß über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus. Unbekannt ist der Schöpfer der 1588 vollendeten Casa de la Moneda und der Gran puerta de Triana in Sevilla, ebenso wie bei der Pfarrkirche Santa Cruz in Medina de Rioseco, die so ernst und würdig ist, daß sie selbst für ein Werk Herreras gelten könnte.

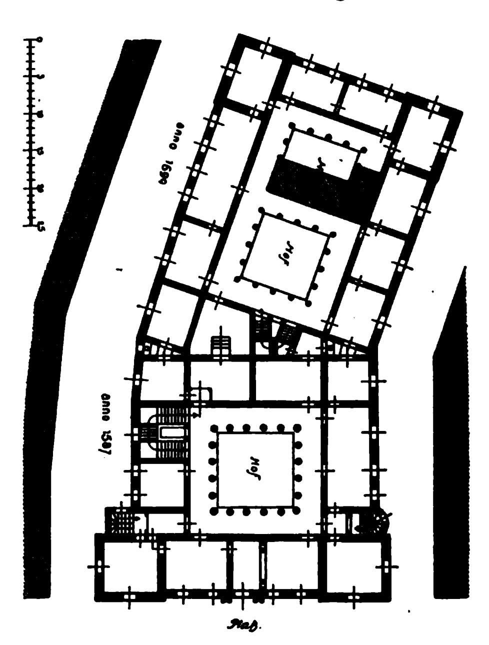


Abb. 42 Chancilleria in Granada Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Wenn man sich ein Bild von Herreras Einfluß als künstlerischem Berater des Königs machen will, muß man bedenken, daß Philipp II. allein in Madrid, seitdem er es 1560 zur Hauptstadt ernannt hatte, folgendes baute: Kirche de la Trinidad la Merced, los Angeles, San Bernardino, el Carmen Calzado, el Descalzo, la Victoria, la Magdalena, las Descalzas Reales, San Bernardo, Santo Tomás, Santa Ana, Pinto, Santa Isabel, Doña Maria de Aragon, Agustinos Recoletos, Espíritu santo und verschiedene Hospitäler, die Casa misericordia, ein Findelhaus, außer den Arbeiten an den königlichen Schlössern. Natürlich konnte Herrera nicht alle Bauten selber entwerfen. Man hat ihm daher im Laufe der Zeiten vieles zugeschrieben, woran er keinen Anteil gehabt hat.



Abb. 43 Chancilleria in Granada Fassade

46. Werke, die ihm vielfach zugeschrieben worden sind

Sicher nicht von ihm stammt die 1584—87 von *Martin Diaz Navarro* und *Alonso Hernandez* erbaute Chancilleria oder Palacio de la audiencia zu Granada (Abb. 42). Ursprünglich baute man wahrscheinlich nur den vorderen, um den quadratischen Hof gruppierten Teil und fügte erst später den schräg anstoßenden hinteren Teil hinzu. Das Nebenportal trägt die Jahreszahl 1699. Dieser hintere Teil ist vielfach durch Ein- und Umbauten entstellt worden und ist jetzt ganz verfallen. Uns interessiert der vordere, 1587 vollendete Bau. Um den quadratischen Hof mit seinen unverhältnismäßig hoch gestelzten dorischen Säulenarkaden legen sich in ruhiger Folge die einzelnen Säle, Haupt- und Nebentreppe und Nebenräume. Der Grundriß zeigt deutlich, daß es dem Architekten besonders auf eine möglichst große Fassadenentwicklung ankam (Abb. 43). Die vielen Verkröpfungen und Durchdringungen, die ruhige Folge von Spitz- und Segmentverdachung über den Obergeschoßfenstern erinnern an die römischen und

Florentiner Paläste, während die Kartuschen und Schildumrahmungen zeigen, daß der Künstler die holländischen Spätrenaissanceschöpfungen kannte. Typisch spanisch sind die unverhältnismäßig großen dekorativen Aufsätze der Hauptsims-Balustrade. Von Herreras Geiste ist nichts an diesem Barockbau zu bemerken. Daraus folgt, daß Herrera bei der Zensur der Bauten keineswegs schematisch die Individualität der einzelnen Künstler zu unterdrücken suchte. Der Brunnen,



Abb. 44 Puerta del Puente in Cordoba

den dieselben Künstler dicht daneben unter Nachahmung desjenigen des Marqués de Mondejar auf der Alhambra errichteten und der seine Skulpturen von dem Bildhauer *Giuseppe Sangronis* aus Florenz (gest. 1586) erhielt, ist bei der furchtbaren Überschwemmung vom 27. Juli 1835 vom Erdboden verschwunden. An Stelle des die Guadalquivirbrücke von Cordoba auf der Stadtseite beendenden arabischen Bîb-al-kantara wurde unter Philipp II. die Puerta del Puente errichtet, ein dorisches mit Skulpturen geschmücktes Triumphtor (Abb. 44). Das kartuschenartige Inschriftschild über der 4,67 m breiten Durchfahrt gemahnt ebenso

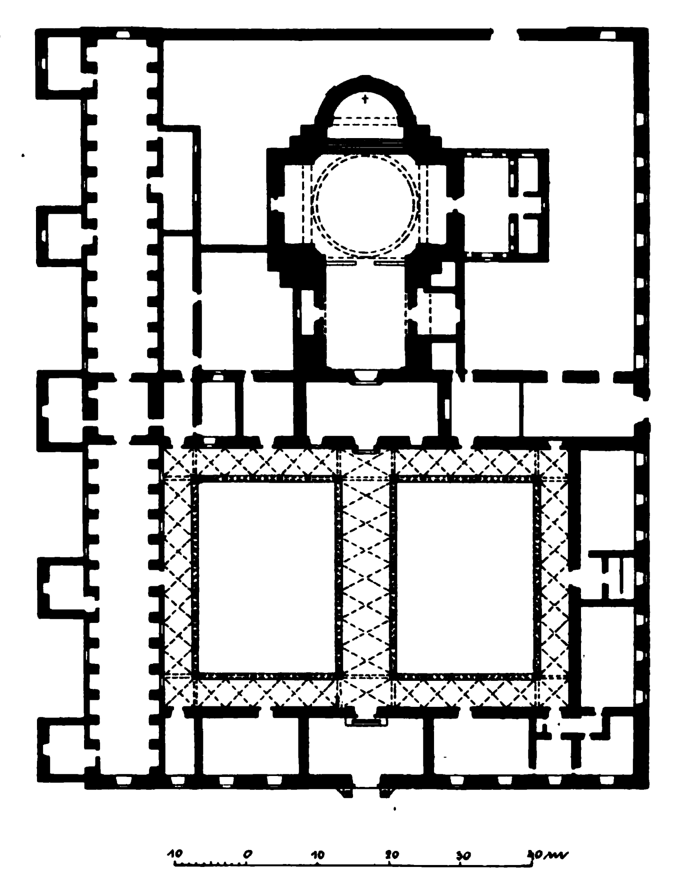


Abb. 45 Hospital de San Juan Bautista de Afuera vor Toledo Grundriß (Nach Monumentos arquitectonicos de España)

wie viele Einzelheiten der Audiencia in Granada an die Formensprache der deutschen Renaissance, während der Künstler im plastischen Teile einen stark italienischen Dialekt redet. (*Pietro Torrigiani* dürfte wohl, da er schon 1522 gestorben war, mit Unrecht für den Schöpfer dieser schönen Skulpturen gelten.) Gleiche Selbständigkeit Herrera gegenüber wie dies Tor und die Chancilleria offenbart der Palast Karls V. auf der Alhambra. Die von den Schriftstellern erwähnten Änderungen und Verbesserungen der Zeichnungen durch Herrera können sich nur auf ganz nebensächliche Dinge oder auf technische Fragen bezogen haben, denn der Bau erscheint als die einheitliche, vielleicht in verschiedenen Punkten vereinfachte Schöpfung Machucas.

Über den Urheber des Convento de la Compañia ó casa profesa de Jesuitas, der jetzigen Universität von Sevilla, sind die Ansichten und Überlieferungen sehr geteilt, indem die einen dem *Herrera,* die andern dem berühmten Jesuiten *Bartolomé de Bustamente* den Entwurf zuschreiben. Im Jahre 1565 legte die Gesellschaft Jesu den Grundstein zur Kirche. Am 25. März 1579 war sie vollendet. Der Grundriß ist ein lateinisches Kreuz ohne Seitenkapellen. Am Ende des Langhauses liegt die hohe Empore. Die Vierungskuppel, durch zurückgesetzte viereckige Felder zwischen in der Fläche liegenden horizontalen und vertikalen Streifen belebt, trägt eine hohe Laterne mit kräftigen, reichen Voluten. Den Vierungsecken sind dorische Halbsäulen vorgelegt, die von entsprechenden Pilastern begleitet werden. Eigenartig ist die Vereinigung von Kapitäl und Gesims zum Hauptsims. Der Bau (Abb. 45/47) zeigt dieselbe Kühnheit und Sicherheit im Gesamtentwurf und im Detail, wie der gleichzeitige Bau der Kirche des Hospital de San Juan Bautista de Afuera vor Toledo. Der Schöpfer beider Bauten ist meines Erachtens derselbe begabte Michelangeloschüler *Bartolomé Bustamente,* der von 1539 bis 79 den Bau in Toledo leitete. Am 8. April 1566 wurde nach seinen Plänen das Jesuitenkolleg in Cadiz begonnen. Als er 1579 in den Jesuitenorden eintrat, ging die Leitung in Toledo an die Baumeister der Kathedrale über, an *Hernán González de Lara* und die beiden *Vergara.* Mit Herreras Strenge hat

die auf geistreiche Detaillösung im Sinn der Italiener ausgehende Kirche zu Sevilla nichts gemein.

Die Kirche des Klosters del Carmen calzado in Salamanca wurde 1628 wahrscheinlich nach Plänen des *Francisco de la Correa* begonnen. Den Angaben eines Ponz, Falcón, Giron, Ordoñez, der Bau sei schon 1581 von Herrera angefangen worden, widerspricht außer den von Cean veröffentlichten Bauakten auch der Umstand, daß noch 1606 Dávila in seiner Historia de las antiguedades de la Ciudad de Salamanca nichts von einem so berühmten Werke erwähnt, obgleich er alle ihm bekannten, auf diesen Orden bezüglichen Daten anführt. 1826 wurde dies Gotteshaus geopfert, um eine um die ganze Stadt führende Ringstraße anzulegen. Diese Kirche hatte die Form eines lateinischen Kreuzes mit hoher Vierungs- und vier niedrigen Eckkuppeln. Davor legte sich ein zweigeschossiges giebelbekröntes Vestibül (mit je zwölf gepaarten dorischen bzw. ionischen Pilastern), zu dessen vier Rundbogenportalen sieben Stufen in der ganzen Frontbreite emporführten und das von zwei vorspringenden quadratischen in kuppelbekrönten Oktogonen endenden Türmen flankiert wurde. Die unleugbare Anlehnung an den Escorial sowohl in der Gesamtanlage wie in der Durchbildung des ionischen Kreuzganges haben dazu geführt, daß man das ganze Werk als eine Schöpfung Herreras bezeichnete.

Überblickt man die große Zahl der Schüler, die im ganzen Lande in einem Geiste, in dem ihres Lehrers Herrera schufen, so daß sich die Kunst der ganzen Epoche durch einen stramm einheitlichen Zug auszeichnet, so muß man annehmen, daß dies außer der überwiegenden Kraft der künstlerischen Persönlichkeit Herreras, vor allem auf Rechnung der Lehranstalt zu schreiben ist, der diese Schüler entsproßten, der **Akademie für Mathematik und Architektur in Madrid.**

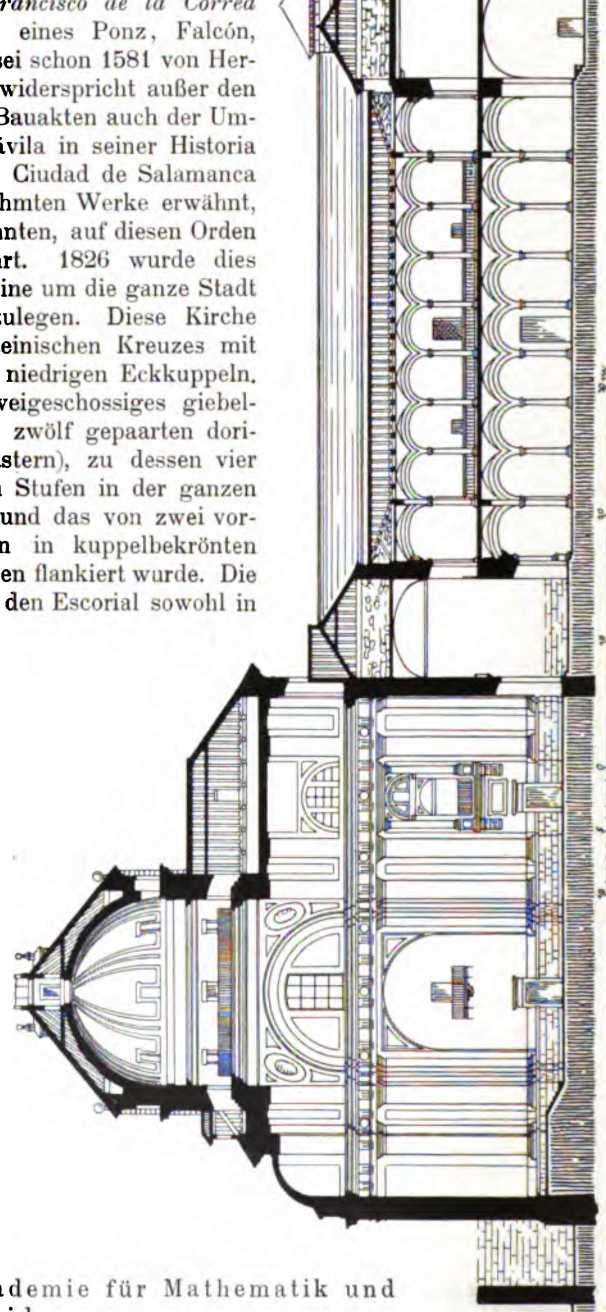


Abb. 46 Hospital de San Juan Bautista de Afuera vor Toledo Längsschnitt (Nach Monumentos arquitectonicos de España)

47. Akademie für Mathematik und Architektur in Madrid und die spanische Kunstästhetik

1582 hatten *Juan Bautista Labaña, Pedro Ambrosio de Onderiz* und *Luis Georgio* nach dem Muster von Lissabon eine Kunstschule eröffnet und sich selbst auf einstimmigen Beschluß Herreras Kontrolle unterstellt. Im September 1584 fand die feierliche Gründung statt. Alle Vorbereitungs- und Organisationsarbeiten wurden Herrera anvertraut. Zweck des Unternehmens war, außer der planmäßigen Ausbildung des heranwachsenden Architektengeschlechtes durch Vorträge auch die Verbreitung hervorragender wissenschaftlicher Arbeiten durch staatliche Beihilfe zu ermöglichen: So begann *Onderiz* mit einer Vorlesung über die Perspectiva y Especularia de Euclides, für deren Drucklegung am 15. September 1584 der König am 20. Mai 1585 200 Dukaten gewährte. Das Vorlesungsverzeichnis ist lehrreich für die in jener Zeit herrschende wissenschaftliche Auffassung der Baukunst: *Dr. Julian Tirrufino* las: vier Bücher des Euklid und über Kugelschnitte (Materia de Esfera), *Juan Cedillo,* ein Mathematiker aus Toledo, behandelte die Materia de Senos (Sinus) und *Juan Angel* das Tratado de Arquimedes und De his quae vehuntur aquis, während *Pedro Rodriguez Muñoz* die Materia de Escuadrones y forma de ordonarlos, sowie die Prinzipien der Arithmetik und Quadratwurzeln höheren Grades lehrte. *Ginés de Bocamora y Terrano,* regidor de Murcia y procurador de Cortes, trug das 1599 in Madrid publizierte Tratado de Esfera vor, und *Tiburcio Spanogui* (nicht Tibulcio Spanochi) sowie *Cristóbal de Rojas* dozierten über Fortifikation.[1]) Auch die Architekturästhetik begann unter der Sonne königlicher Gunst zu blühen: Diego Sagrado und eine Übersetzung der Bücher des Serlio waren bisher die einzigen vorhandenen Schriften dieser Art. Jetzt schrieb *Francisco Lozana* alarife von Madrid, „los diez libros de arquitectura de Leon Baptista Alberti, tradocidos de latin en romance: dirigidos al muy ilustre Señor Juan Fernandez de Espinosa, tesorero general de S. M. y de su Consejo de Hacienda, Año 1582“, ein stilistisch sehr anfechtbares Buch. Aus Anlaß der Gründung der Münze in Sevilla (1570) gab *Joan de Arfe y Villafañe* (geb. 1535 oder 1524 in Leon, † 1595 oder 1603 zu Madrid siehe unten Nr. 7), ein Enkel jenes aus dem Norden eingewanderten deutschen Goldschmiedes, 1572 den Quilatador de oro y plata heraus. Schon 1598 er-



Abb. 47 Hospital de San Juan Bautista de Afuera vor Toledo
Hofansicht

[1]) Teórica y práctica de fortification conforme á las medidas y defensas de estos tiempos, repartida en tres partes. Por el capitán Cristóbal de Rojas, ingeniero del Rey nuestro Señor. En Madrid por Luis Sanchez año 1598.

schien eine zweite, in Paragraphen eingeteilte und mit Erläuterungen versehene Auflage dieses kurzgefaßten, aber etwas schwer verständlichen — er selbst sagte davon: con resolucion y brevedad — Lehrbuches der ganzen Goldschmiedekunst. Gleich grundlegend wie diese seine erste Arbeit für einen Hauptzweig der angewandten Kunst wurde die am 12. Mai 1571 zu Jaén vollendete, 1585—87 zu Sevilla publizierte Varia commensuracion für die ganze Kunstästhetik ihrer Zeit. Er teilte diese Arbeit ein in: 1) de la geometria practica, 2) de la medida y proporcion del cuerpo humano, de los huecos, de los musculos y de los escorzos, 3) del tamaño y forma de diferentes animales, 4) de la medida proporcion y adorno de los cinco ordenes de arquitectura que usaron los antiquos; y de la proporcion y forma, que deben tener las piecas de plateria de las iglesias. Im Anfang dieses vierten Buches spricht er von den Erfindern der vier Ordnungen, deren Werke die Architekten der ganzen Welt nachahmten, und schließt mit einer Aufzählung aller ihm bekannten antiken Baureste in Spanien. Es ist das glänzendste literarische Denkmal der alle phantastische Willkür unnachsichtig verbannenden im Ornamente sparsamen Gesetzmäßigkeit des spanischen Cinquecento. Die in der Einleitung zur Varia commensuracion angekündigte Perspectiva practica ist nie erschienen. Er gab auch ein Wappenbuch heraus; ferner glaubt man, daß er die Wappen der Nobleza de Andalucia gestochen hat.

Auch der aus Arezzo in Toscana stammende *Patricio Caxesi* gehört unter die schriftstellernden Künstler. Sein ganzes Leben hindurch blieb er in Spanien, wohin ihn sein Schicksal schon in jungen Jahren geführt hatte. Er malte mit *Romulo Cincinati* zusammen im Madrider Schloß 1568—70. Wahrscheinlich baute er in Madrid die 1598 vollendete Kirche des Hospitals der Italiener, dort veröffentlichte er 1593: La Regla de los cinco ordenes de arquitectura de Jacome de Vignola, und fügte dem Buch noch 13 Zeichnungen berühmter römischer Renaissanceportale hinzu, die im italienischen Original fehlen. Sein Werk erlebte viele Auflagen. 1612 malte Caxesi in El Pardo, wobei er einen Schlaganfall bekam und im August desselben Jahres starb. Begraben wurde er am 14. August in San Felipe el Real. Sein Sohn war der berühmte Maler Eugeno Caxesi. Ferner publizierte *Miguel de Urrea* am 20. März 1582 eine das Original an Unklarheit teilweise noch übertreffende Übersetzung der zehn Bücher der Architektur von Vitruv: „M. Vitruvio Polion de arquitectura, dividido en diez libros, traducidos de latin en castellano par Miguel de Urrea arquitecto; y sacado en superfeccion por Juan Gracian, impresor, vecino de Alcalá. Dirigido a la S. C. R. M. del Rey D. Felipe II. de este nombre, nuestro Señor. Con privilegio. Impreso en Alcalá de Henares por Juan Gracian ano MDLXXXII.“ Auch *Francisco de Praves* 1586—1637 machte sich weniger durch seine Bautätigkeit als durch Übersetzung des Palladio einen Namen. Die Kosten für all diese Publikationen trug die neugegründete Akademie. Mit ihrer steigenden Bedeutung für das Geistesleben Spaniens kam sie auch immer mehr in Mode. Reiche vornehme Gönner unterstützten sie auf das freigebigste. Die berühmtesten Männer des Landes weilten oft in den Vorlesungen. Aus ihrer Mitte sei nur Barnardino de Mendoza, der Gesandte Spaniens in Frankreich, der Conde de Puñonrostro, Francisco Arias de Bobadilla, Marqués de Moya, der bekannte Maler Francisco Pacheco, der Comendador Tribulcio Spanochi und Juan de Herrera, „der weltberühmte Architekt ... besonders hervorragend in der Mathematik“,[1]) genannt. Herreras Nachfolger war auch hier Juan Gomez de Mora. Doch erblich sehr bald der Stern königlicher Gunst, die Gelder und die Lehrerzahl wurden eingeschränkt. Die Akademie bestand aber noch unter Philipp III. und während der ersten Jahre Philipps IV.

[1]) Vgl. den nicht veröffentlichten Discurso des señor Juan de Herrera, aposentador mayor de S. M. sobre la figura cúbica.

48. Francisco de Holanda

Neben diesen einheimischen Professoren gewannen großen Einfluß die Schriften eines Portugiesen *Francisco de Holanda,* seitdem sie 1563 von Manuel Denis ins Spanische übersetzt worden waren. Der Grund lag in ihrer außerordentlichen Kenntnis der Antike und ihren vorzüglichen Illustrationen: Schwarz- und Weißzeichnungen und zum ersten Male Federzeichnungen ohne Umriß. Vom König Don Juan III. nach Rom gesandt, gehörte Francisco zu dem auserlesenen Kreis erster Künstler, der sich um Papst Paul III. und Michelangelo vereinigte. Unterhaltungen mit dem Infanten Don Luis de Portugal und dem Maler und Architekten *Blas Perea* veranlaßten ihn zur Herausgabe einiger Dialoge „del sacar del natural“ und in Portugal des „libro de la Pintura antigua“, in dessen erstem Teile er die Regeln der Malerei mit erläuternden Zeichnungen und in dessen zweitem Teile die hervorragendsten Schöpfungen der bildenden Kunst, vor allem der Antike, behandelte. Alle, die ihm in Rom und auf seinen Reisen nahegetreten waren, wie Michelangelo und seine Freundin Vittoria Colonna, verwitwete Gräfin von Pescara, Miser Ambrosio Lactancio Tolomeo, sein intimer Freund, der Caballero Zapeta, Don Julio Clavio, er selber und andere Professoren treten in diesen Dialogen auf. Die Niederschrift beruht wahrscheinlich auf wahren, im Hause der Vittoria Colonna stattgehabten Gesprächen. Seine übrigen Werke Lonores eternos (22. November 1569), Amor de Aurora, Ideales de Homem und ein Traktat über einen zu bauenden Aquädukt Fabrica qua fallece a cidade de Lisboa enthalten sämtlich sehr interessante kunstgeschichtliche Notizen.

49. Herreras Bedeutung für die spanische Kunst

Seit alter Zeit schwankt das Urteil über Herreras Schöpfungen und über seine Bedeutung für die spanische Kunst nach den jeweiligen Kunstanschauungen. Was dem einen als majestätische Größe und überwältigender Ernst an seinen Werken erscheint, gilt dem anderen für plump und roh, als im Detail zu wenig durchgebildet. Bald heißt das trocken, phantasielos, arm und kalt, was die andern als strengen, allen Schmuck unnachsichtig verbannenden Ernst und Größe rühmen. Hier wird er als eine vollkommene Einzelerscheinung, als eine willkürliche Parenthese in der ganzen Kunstgeschichte hingestellt, dort gilt er als das reine Ergebnis seiner Zeit, als der Künstler, der die Theorien Vitruvs mit dem Geiste seines Jahrhunderts, mit dem Charakter der damaligen spanischen Gesellschaft zu vereinen wußte. Er ist einer jener Ecksteine, an denen sich die Anschauungen in für und wider teilen. Bei einer so verschiedenartigen Beurteilung muß man sich fragen, wie es kam, daß dieser eine Künstler jener ganzen Zeit den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte, alle übrigen Zeitgenossen, ja selbst die heranwachsende Jugend (nur wenige seiner Schüler seien ausgenommen) so weit überragte, daß sie keinerlei Einfluß auf die Entwicklung der spanischen Kunst hatten. Mit andern Worten: was ist das Eigenartige, Besondere seiner Kunst, welches ist seine Bedeutung für die Geschichte der spanischen Kunst?

Die Basis allen künstlerischen Fortschrittes ist das Gesetz der Formermüdung. Es bedingt, daß die Entwicklung aller Zeiten und Völker von Extrem zu Extrem schwankt. Die Menschheit sucht, sie findet eine neue Form und bildet sie, einmal gefunden, immer weiter bis zu ihrer Vollendung durch. Auf die erste Zeit des Suchens und Durchbildens folgt die Zeit einer immer sicherern Beherrschung und Zusammenfügung dieser Formenwelt, bis man schließlich in dem Wunsche, aus dem bisherigen Formenschatze heraus neue Gebilde, die vorhergehenden überbietende Kunstwerke zu schaffen, sich zu Verdoppelungen und Häufungen der-

selben Gedanken gezwungen sieht. Sobald die Künstler aber fühlen, daß eine weitere Steigerung des Vorhandenen unmöglich ist, zwingt dieselbe Formermüdung, auf der die Fortentwicklung des ganzen Stiles, bis zu seiner verfeinertsten Steigerung beruht hatte, den bisherigen Weg aufzugeben und auf einem neuen, entgegengesetzten, die Wahrheit zu suchen. Auf die ausgelassenste Lebenslust und Weltfreude folgt asketische Weltverneinung. Auf die von keiner Kunstrichtung je erreichte Formen- und Phantasiefreude der Platereske, die die maurische Anmut und sinnberückende Pracht mit der Herbheit des nordisch-gotischen Mystizismus und der in sich vollendeten, von Italiens Künstlern eingeführten römisch-griechischen Schmuckweise zu einem harmonischen Ganzen blumenstraußartig vereint hatte, mußte die Abkehr zu bewußter, gewollter Einfachheit und Strenge erfolgen. Die reichste, in den durchgebildetsten Zierformen sich verlierende Schmuckweise war das Ziel der plateresken Kunst; Herrera dagegen verbannte unnachsichtlich allen ornamentalen Schmuck zugunsten einer im höchsten Sinne großzügigen Gesamtanordnung. Bei der Einigung und Wiedereroberung des Landes war die nordisch-christliche Weltanschauung auf den maurischen Boden verpflanzt worden. Der aus der Vereinigung der beiden Rassen sich ergebende Vergleich fand seinen abgeklärten Ausdruck in der Platereske. Mit dem immer mehr dem politischen und sozialen Umschwunge entsprechend erstarkten Nationalbewußtsein der kastilischen Sieger änderten sich auch die Kunstanschauungen, drang die eingeführte Kunst durch. Alles Fremdländische, Afrikanische suchte man abzustreifen, da es den auf seine Rechtgläubigkeit pochenden Spanier an die Zeiten tiefster Erniedrigung unter den Islam gemahnte. Aus dem durch Bürgerkriege zerrütteten Staatenkomplex hatten Ferdinand und Isabella mit Hilfe der Kirche einen mächtigen konstitutionellen Bundesstaat geschaffen. Unter Karl V. und Philipp II. war er nach außen von einer Großmacht zur ersten Weltmacht emporgewachsen, während er sich im Innern Schritt für Schritt zum selbstherrlichen Königtume entwickelte, deren Haupt die weltliche und geistliche Krone in einer Person vereinte.. Der Blick des Spaniers hatte sich über die engen Grenzen der Heimat hinaus geweitet. Immer fester umzeichnete, eindrucksvollere Umrisse hatte das nationale Wesen angenommen. Der Sinn für äußeren Glanz war derselbe geblieben, nur hatte sich die Auffassung des Begriffes von Pracht völlig geändert. Die größten Aufgaben fielen dieser an wahren Talenten armen Generation zu. Da tauchte am Kunsthimmel ein Mann auf, dem die Vorsehung alle für seine Zeit nötigen Eigenschaften schon in die Wiege gelegt. Aus vornehmer Familie stammend, wuchs Herrera in einem Lebenskreise heran, der in ihm von klein auf die Liebe zur Kunst erweckte. Die Segnungen des Reichtums nutzte er, um sich die feinste humanistische Bildung seiner Zeit anzueignen, während gleichzeitig seine schwache Gesundheit ihn vor allen Abwegen und Zersplitterungen bewahrte. Die Kunstschätze und Kultur der andern Staaten hatte er als Begleiter des Thronfolgers auf dessen Reisen kennen gelernt. Dem lebensmüden Kaiser war er dann nach Yuste gefolgt und hatte ihm bis zu seinem Tode treu zur Seite gestanden. Darauf kam er, im Besitze der umfassendsten Weltkenntnis und Bildung, ein bekannter Mathematiker, zu dem fortschrittlichsten Künstler seiner Zeit in die Lehre. Sein Lehrer war ein Schüler Michelangelos gewesen. Es wirkten also die Kunstanschauungen der berühmtesten Italiener auf den reifen, in sich gefestigten Mann ein. So wuchs Herrera im Besitze all der geistigen Werte, die seine Zeit ihm bieten konnte, über seine Umgebung hinaus, so eilte er seiner Zeit weit voran. Als vollendeter Erasmianer hatte auch er eine unbedingte Bewunderung für die Antike, erblickte auch er in der klassischen Reinheit das Ziel aller Kunst. Begründungen wie die der Wahl des dorischen Stiles für die Kirche und der Bearbeitung der Werkstücke in den Brüchen sind freilich nur mit der größten Vorsicht aufzufassen,

da es sich hierbei darum handelte, dem in allerhand Vorurteilen befangenen Monarchen die neuen Gedanken mundgerecht zu machen. Aber der Kanon war ihm nie heilig, nie Selbstzweck. Während den Bildhauer und Maler Michelangelo das „Nicht-nachlaufen-wollen", das Suchen nach neuen geistreichen Formen, die bewußte Abkehr von der Überlieferung zu seinen individuellen Gebilden führte, suchte der Architekt Herrera sich, soweit es die Aufgabe erlaubte, streng an die klassische Regel zu halten. Aber unwillkürlich, ohne daß er es selber merkte, siegte in ihm der Künstler über den Gelehrten, wurde Vignola zwischen seinen Fingern zum Herrera, schuf er einen neuen, rein persönlichen Stil auf klassischer Grundlage, vereinte er in seiner Person die palladianische und michelangeleske Tendenz. Größe und Charakteristik, geschickte Kontrastwirkung und Anpassung an die Umgebung kennzeichnen all seine Werke. Der ihm vielfach vorgeworfenen Derbheit seiner Formensprache stehen andere, bis an die Grenze des technisch Möglichen gehende zarte Profilierungen entgegen. Man vergleiche die Kathedrale in Valladolid mit dem Hofe der Börse in Sevilla, man vergleiche den äußeren Escorial und seine Kirche mit dem Patio de los evangelistas, man vergleiche das Innere der Kirche selbst mit dem Hochaltar und den Grabmälern, man vergleiche schließlich seine in Granit ausgeführten Außenarchitekturen mit seinen kunstgewerblichen in Holz gearbeiteten Innenschöpfungen! Bei allen Arbeiten suchte er nach der einschlagenden, überzeugenden Ausdrucksform im Entwurf wie in der Durchbildung; in formaler wie in technischer Beziehung strebte er nach der Wahrheit. Bei der Kathedrale von Valladolid schuf er die Grundform für die im Dogma erstarrte alleinseligmachende Kirche. Die politische Macht des verweltlichten Klerus, die Weltverneinung der katholischen Lehre, die Einung aller Gläubigen um ein strahlendes, unerreichbar hoch über sie erhabenes Zentrum, die ganze der Lehre nach republikanische, den Tatsachen nach aber unumschränkte streng folgerechte Gliederung der Staatskirche sind hier zu Stein krystallisiert. Rein weltlich war die Bestimmung des Sevillaner Baues. Die reiche Kaufmannschaft des ersten Weltmarktes brauchte einen Bau für ihre täglichen Zusammenkünfte. Die großen, an den Hof sich legenden Hallen gewähren dem Kaufmann Schutz gegen die Unbilden des andalusischen Klimas: sie bieten Schatten und frische Luft. Die ganze Formensprache atmet reiche Lebensfreude. Wahrem, solidem Reichtum entsprechend, ist der Reichtum auf das Innere konzentriert, während der Bau nach außen vor der Welt eine vornehme, alles Auffallen peinlich vermeidende Einfachheit zur Schau trägt. Ein ganz verschiedenes Gesicht zeigt der Escorial, der Bestimmung seiner einzelnen Teile gemäß. Im Äußern spiegelt er den feierlichen Ernst, die auf Repräsentation gestimmte unnahbare Grandezza und Ruhe seines Bauherrn wider, der nie, selbst in den Augenblicken höchster Erregung durch das Mienenspiel den Ton seiner Stimme oder ein voreiliges Wort seine inneren Gedanken verriet. Er ist das Gewand des eisigen Mannes, der von hier aus die Fäden der beiden Welten wie die eines Marionettentheaters zu leiten gedachte, der sich immer mehr in völlige Unsichtbarkeit von der Welt zurückzog und nur noch mit der Feder über das Glück und Unglück vieler Tausende entschied, nichts ahnend von den verhängnisvollen Folgen seiner Befehle. Es ist, als träte er selbst in diesen kahlen Hallen noch heute vor uns, bleich, wie ihn Tizian gemalt, in seinem schwarzen, schmucklosen Gewande, den hohen Hut auf dem Kopfe, mit seinem kranken, abgearbeiteten, sorgen- und kummervollen, strengen und doch wehmütigen Blick und flüsterte wie einst den zitternd vor ihm Knienden sein: „Beruhigt Euch!" mit niedergeschlagenen Augen zu. Aber der Escorial ist nicht nur der repräsentative Mittelpunkt der spanischen Monarchie Philipps II., er ist auch die Familiengruft der mächtigsten Herrscher der Welt. Die majestätische Ruhe der Ewigkeit umfängt uns in der Gedächtnis-

kirche. Daher die über alles Dagewesene hinaus gesteigerte Größe der Formensprache, daher das Vermeiden alles störenden an die Vergänglichkeit der Welt gemahnenden Schmuckes. Die für eine zahlreiche Gemeinde bestimmte Kathedrale zu Valladolid mit ihrer großen Längsentwicklung und den sie rings umgebenden Kapellen stellt das vollendete Urbild der katholischen Prozessionskirche dar. In der für den königlichen Mönch bestimmten Kirche des Escorial ist der vornehmste Teil als um die Kirche führende Empore über die Gemeinde erhoben. Der Grundgedanke der Hofkirche ist hier zum ersten Male folgerichtig ausgesprochen. An die Kirche legt sich die königliche Wohnung. Eine Zelle, wo er seine müden Glieder zu Grabe tragen könnte, hatte Philipp als Mönch, nicht als König zu besitzen gewünscht. Aber trotz des Dielenfußbodens, trotz der weißgetünchten Wände mit ihrem Tonfliesensockel verraten doch die wenigen auserlesenen Bilder und Kleinodien die gesuchte Armut des aller Pracht entsagenden königlichen Mönches, der hier, nachdem er das Leben bis auf die Hefe ausgekostet, als Mensch, nicht als Träger der höchsten Würden, seine Tage enden wollte. Einen ganz anderen Anblick gewährt der große von reichen Bogenarkaden umgebene Klosterhof de los Evangelistas mit seinem aus streng stilisierten Blumenbeeten emporragenden zierlichen Brunnen. Er versinnbildlicht die heitere Lebenslust des Klerus im Gesamtentwurf wie den reichen Einzelheiten, deren feine Profilierung die in dem grobkörnigen Material begründete technische Grenze erreicht. Materialechtheit und Wahrheit bedingen die verschiedenen Profilierungen von Innen- und Außenarchitektur, von Holz und Granit. Besonders bezeichnend für die Betonung der Konstruktion in der Kunstform sind die Fenstergewände mit ihren überstehenden Sturz und Sohlbank, eine bei all seinen Bauten wiederkehrende Form. Außerordentlich geschickt verteilt er die Kontraste von reich dekorierten und ganz schmucklosen Flächen, von tiefen Schatten und flachen risalitlosen Wänden, von gedrückten dunkeln und hohen hellen Räumen (Vorkirche und Kirche), von kräftigen und zarten Profilen, so daß sich die einzelnen Teile gegenseitig in ihrer Wirkung steigern. Die Sicherheit in Ausnutzung der optischen Täuschung stellt ihn ebenbürtig neben Michelangelo. Durch meisterhafte Verwendung verschiedenen Maßstabes vermied er, daß sich das Auge wie in St. Peter im Raum verliert, daß ihm selbst das Größte klein und alltäglich erscheint. So dienen ihm alle Künste, alle Mittel für das eine Ziel: Charakteristik und Wahrheit im höchsten erst von Semper ausgesprochenen Sinne. Als Philipp die Cartuja von Miraflores zu Burgos mit ihren in minutiösem, gedankenvollem Detail schwelgenden Denkmälern sah, soll er gerufen haben: „Wir haben nichts erreicht mit unserem Escorial.“ Und doch war er es gerade, der alles irgendwie an Luxus und Schmuck Erinnernde aus den Plänen strich. Ob man Herrera mit Recht Trockenheit und Gedankenarmut vorgeworfen hat, muß jeder nach seinem eigenen Gefühl beurteilen. Es fragt sich nur, ob das für die Renaissance bezeichnende immer und immer sich wiederholende Nachahmen und Umgestalten derselben ornamentalen aus der Antike stammenden Gedanken geistreicher und phantasievoller ist, als der bewußte Verzicht auf alles Ornament.

Die Platereske hatte der klassischen Schmuckweise — aber doch wiederum nur anderem Schmuck — weichen müssen. Herrera befreite Spanien von der Regel, setzte an Stelle der Dekoration die Empfindung, die Stimmung, den Individualismus. Aber alle Himmel, alle Erkenntnis sind Gefängnisse. Über die Tat seiner Jugend kam auch Herrera nicht hinaus. Nur einigen seiner Schüler war es beschieden, auf der von ihm geschaffenen Grundlage einen kleinen Schritt weiter zu freierem Reichtum und Schmuck zu tun.

DRITTES KAPITEL

Die Loslösung von Herreras klassischer Strenge zu barocker Freiheit

50. Francisco de Mora

Francisco de Mora aus Cuenca († in Madrid 19. August 1610) hat seinem Lehrer und Vorgesetzten viele Jahre zur Seite gestanden. Da Herreras Gesundheit immer schwächer wurde, mußte er sich auf die Oberleitung beschränken und seine Gedanken von seinem Schüler nach eingehender gemeinsamer Besprechung aufzeichnen lassen, so daß diese Werke sämtlich den Stempel seiner Eigenart tragen und von seinen früheren Arbeiten stilistisch nicht zu unterscheiden sind. Es handelt sich bei diesen gemeinsamen Schöpfungen nicht um große Neubauten, sondern nur um eine unseren landbauamtlichen Bezirksarbeiten verwandte Tätigkeit. Am 11. Mai 1587 übertrug ihm Herrera den Alcázar von Segovia und die Oberleitung der Neubauten in Uclés, 1589 den Escorial, und am 7. Juli 1591 erhielt Mora die Ernennung zum Maestro mayor des Alcázar von Madrid, sowie des Pardo. Durch die lange Zeit gemeinschaftlicher Arbeit, in der er sich den Stil seines Lehrers angeeignet hatte, war er zum Nachfolger Herreras gewissermaßen vorausbestimmt. Er wurde der Hofarchitekt Philipps II. und III. Eine besondere Ehrung war es, daß der König ihn zum Aposentador de palacio (Oberhofmeister) ernannte und ihm, da er durch seine Bauten sehr in Anspruch genommen wurde, in der Person des Pedro Gutierrez Ramirez eine Hilfskraft für diesen einst von Herrera, später von Velaszquez bekleideten Ehrenposten beiordnete. Bis ans Lebensende war es ihm beschieden, sein Amt in voller Kraft auszufüllen. Den Lehren seines Meisters blieb er treu, auch nachdem er ans Ruder gelangt war; doch zeigen seine Bauten trotz ihrer strengen, einfachen Profilierungen und Umrisse ein gewisses Streben nach größerer Freiheit und Reichtum, bei immer noch sparsam verteiltem Ornament. Zunächst waren Herreras Bauten zu vollenden. Im Escorial schuf er die beiden Amtshäuser und die Casa de la Compaña (Gesellschaftshaus). Diese Bauten bilden die niedrigen, an das Schloß sich anlehnenden und ihm vorgelagerten Nebenbauten. Der Entwurf war in seinen Grundzügen von Herrera festgelegt. Die Grundrißanlage dieser reinen Nutzbauten bietet kein Interesse. Um den feierlichen Ernst des Escorial durch den Kontrast noch zu heben, strebte Mora bei der Casa de la Compaña mehr malerisches, landhausartig heiteres Wesen an, indem er die Flächen dieses zweigeschossigen Baues durch Lisenen und Pilaster gliederte und

die Südostseite in beiden Geschossen als offene Galerie ausbildete. Das im Erdgeschoß verdoppelte Palladiomotiv und die im Obergeschoß den unteren Säulen entsprechend verteilten ionischen Säulen auf Postamenten mit eingestellter reicher Dockenbalustrade, die das horizontale Hauptgesims tragen, zeigen, daß es ihm hierbei im Gegensatze zu Herreras Schöpfung auf bewegteren Rhythmus ankam. Die Südfassade des Schlosses wirkt durch die großartige Ruhe einer durch keinerlei Risalit oder Schmuck belebten riesigen Wand. Unmittelbar an diese Wand legte er eine reiche Loggia mit ihren tiefen Schatten, bei der durch Gruppierung der Säulen eine absichtliche Bewegtheit geschaffen wurde. Die malerische Wirkung erhöht ein großes, rechteckiges, von kräftigen Granitquadern eingefaßtes Wasserbassin, das die Casa de la Compaña und den sie hoch überragenden Escorial widerspiegelt.



Abb. 48 Pfarrkirche von Escorial de Abajo

Eine weit geringere Freiheit im Umwerten der Lehren seines Meisters Herrera zeigt merkwürdigerweise Moras erste selbständige Arbeit: die Pfarrkirche von Escorial de Abajo (Abb. 48). Der äußere Aufbau bringt den Raumgedanken des Innern dieser von Kapellen umgebenen, fünfjochigen tonnenüberdeckten Kirche mit vorgelegtem, von quadratischen Türmen flankierten Vestibül, welches die Chorempore trägt, überzeugend klar zum Ausdruck. Während das Äußere ganz aus Granit besteht, benutzte Mora im Innern nur für die Pilaster, Bögen und Gesimse Haustein. Die starke Anlehnung an den Escorial in der Gesamtanordnung wie in der Einzeldurchbildung lassen auf eine direkte Beeinflussung durch Herrera zurückschließen.

1604 entwarf Mora den Palast des Kardinals Lerma, des mächtigen Günstlings Philipps III. *Pedro de Pedrosa,* dem dieser Bau ursprünglich übertragen war, beschränkte sich auf die Ausführung (bis 1614) von Moras Zeichnungen. Um einen quadratischen, von Arkaden umgebenen Hof gruppierte er die einzelnen, sehr schönen Räume, so daß man von allen Zimmern aus die Aussicht auf das Land genoß. Dieses Schloß, in seiner Formgebung dem Escorial, mit Ausnahme der von zwei dorischen Säulen getragenen Segmentverdachung des Portales, sehr ähnlich, lag an einem Hügelhang, zu dessen Füßen sich in der Ebene, reich. bewässert, der Park ausbreitete. Es galt für einen der schönsten Herrensitze von ganz Spanien, wurde aber leider von den französischen Truppen zerstört. Ob die mit dem Schlosse durch einen Gang verbundene Kirche der Dominikanernonnen und die der Karmeliter-Barfüßler von ihm oder

einem seiner Schüler stammen, ist nicht überliefert. — 1593—96 baute Mora zu Valladolid den Konvent de Comendadores de Santa Cruz. Nebenbei liefen einige kleinere Arbeiten im Alcázar zu Segovia und im Schloß von Madrid. Der 1600 begonnene Kreuzgang von San Felipe el Real in Madrid mit toskanischen Halbsäulen und architraviertem Gebälk wurde 1718 im Bürgerkriege zerstört. Die ersten von *Andrés de Nantes* geschaffenen Pläne hatte Mora völlig umgestaltet. Außerdem baute er 1595—96 in Madrid die Puente de la Priora, die die Plätze des Los Caños del Peral und der Encarnacion miteinander verband, sowie in Valladolid die Kirchen Porta-coeli und Descalzos Franciscos und schuf die Pläne für den Kapitelsaal des San Bartholomäusklosters in Lupiana (1598), sowie die Kapelle de San Segundo in Avila (Grundsteinlegung 30. März 1595). Seine Zeichnungen für den Retablo-mayor im Monasterio de Benedictinos de Monserrate zu Madrid führte der von Greco 1587 nach Toledo berufene Bildhauer Philipps II. *Esteban Jordan* 1595—97 aus. 1598 weilte Mora in Málaga, um neue Pläne für die Nordfassade und den Chor der Kathedrale zu schaffen. Nach einem Brande vom 13. März 1604 wurde ihm die Wiederherstellung des Pardo befohlen, wobei ihm sein Gehilfe *Antonio de Segura* und nach dessen Tode *Diego de Sillero* und *Pedro García de Mazuëcos* zur Seite standen. Die einschiffige, rings von einer Tribüne für Standarten umgebene Kapelle Nuestra Señora de Atocha (1606), die sich an das Schiff des gleichnamigen Madrider Dominikanerkonventes bis zur Vierung anschmiegte, hat für einen bis jetzt noch unvollendeten Neubau Platz machen müssen. Die Fassade dieser Kirche mit ihren von niedrigen Säulen-Arkaden umgebenen Vorhofe, in dessen Mitte eine Mariensäule stand, gehörte zu den besten Leistungen aus der Zeit Philipps II.

Bei allen Arbeiten Moras zeigt sich der Sinn für eine malerisch heitrere Architektur als die des Herrera, freilich wohl auch ein Kompromiß zwischen Herrerismus und Italianismus, der durch das Fehlen scharf ausgeprägter Eigenart begründet ist. Man darf dabei aber nicht übersehen, daß er nicht vor so herrliche Aufgaben sich gestellt sah, wie sein Vorgänger. Der Rückschlag im ganzen Wirtschaftsleben mußte sich natürlich zuerst in der Kunst fühlbar machen, so daß man das Begonnene mit Mühe zu vollenden, nicht Neues zu beginnen trachtete.

51. Die unaufhaltsam wachsenden Staatsschulden und Finanzpolitik = Philipps II. und Philipps III. =

Beim Regierungsantritt Philipps II. war das Land durch die vielen Kriege und Eroberungen und den stetig steigenden Luxus der Könige schon so verschuldet, daß man im Ministerium ernstlich einen Staatsbankrott oder den Verkauf der Repartimientos in Amerika erwog. Dem Kaiser glückte es noch, im Interesse der Krone und der Indianer diesen Entschluß zu hintertreiben, wodurch die in die Kolonien eingewanderten Spanier von der Krone unabhängig geworden, d. h. vom Mutterlande abgefallen wären und die Indianer als Leibeigene noch viel grausamer als bisher ausgenutzt und vernichtet hätten. Auch auf den abenteuerlichen Vorschlag, falsches Silber zu prägen und damit die Soldaten zu bezahlen, mußte man infolge des Widerstandes der Cortes, die für ihr eigenes echtes Silber fürchteten, verzichten. So entschloß sich Philipp, die vom Vater überkommene Last zu tragen. Das Geld, um jene Heere anzuwerben, durch deren Siege bei St. Quentin und Gravelingen Spanien den für sein Dasein nötigen Frieden erlangte, hatte man nur mit den größten Opfern zu hohen Wucherzinsen aufgebracht, oder indem man Privatleute zwang, auf Treu und Glauben ihr Vermögen der Krone zu leihen. Eine wissenschaftliche Staatswirtschaft in unserem Sinne besaß jene Zeit noch nicht. Alle neuen Vorschläge, wie z. B. die höhere Verpachtung der Salinen, um die Finanzlage wenigstens so weit

zu bessern, daß die Einnahmen und Ausgaben sich die Wage hielten, hatten nur geringen Erfolg, schließlich mußte man immer wieder zu neuen direkten Steuern und Erpressungen seine Zuflucht nehmen, um wenigstens die Küsten gegen die türkische Flotte verteidigen zu können. Als schließlich auch die Niederlande, die an sich reichste Einnahmequelle der Krone, abgefallen waren, mußte sich der König immer mehr auf die Steuerquellen Kastiliens beschränken. Weder das Salzmonopol noch auch die Ausfuhrzölle auf Wolle, Seide, Öl etc., weder der Verkauf von Staatsämtern, Adels- und Ehrenrechten, noch auch die Veräußerung unmittelbarer Ortschaften zur Mittelbarkeit, oder die Konfiskation des Vermögens reicher Kaufleute gegen Zinsanweisungen auf königliche Renten — eine Maßnahme, die zum Bankrott der Lieferanten dieser Kaufleute führte — konnte helfen. Die königlichen Schulden wuchsen von Jahr zu Jahr, so daß der Jahreshaushalt nicht mehr genügte, um die jährlichen Schuldzinsen zu decken. Man griff nun zu jedem sich bietenden Mittel: Der Zinsfuß wurde auf 12% erniedrigt und bestimmt, daß der ganze Betrag, der über diesen Prozentsatz auf Grund früherer Verträge den Staatsgläubigern schon ausbezahlt oder angewiesen worden war, denselben wieder entzogen werden und in die Staatskasse zurückfließen sollte. Trotzdem diese Verfügung nicht in ihrer vollen Schärfe ausgeführt wurde, sank durch sie doch der Wert des Geldes tief herab, denn um 1000 Dukaten Rente zu beziehen, mußte man jetzt 24000, nicht wie bisher 14000 Dukaten zahlen. Während das ganze Land immer mehr verarmte, ja bis zum Äußersten erschöpft war, wuchs das Vermögen der Kirche. Auch sie mußte natürlich entsprechend höhere Abgaben dem Könige entrichten. Philipp II. hatte nicht allein den niederländischen Krieg auszufechten, er entschloß sich auch, die Ligue von Frankreich zu unterstützen, und hatte eine Unternehmung gegen England vor. Nicht bloß große Geldsummen, sondern auch starke Lieferungen waren hierfür erforderlich, die besonders nach dem unglücklichen Ausgange all dieser Unternehmungen furchtbar auf dem Lande lasteten. Die Granden, bisher nicht zu Leistungen herangezogen, brachten den größten Teil dieser weiteren Auflagen auf. Glücklicherweise stiegen zu dieser Zeit die Einkünfte aus den Kolonien, nur waren sie meist schon verbraucht, ehe sie ankamen. Von 35 Millionen Scudi in Gold und Silber, die 1595 über die Barre von San Lucar kamen, soll 1596 kein Real mehr in Kastilien gewesen sein. Jedes vorausgehende Jahr richtete das folgende zugrunde. Durch die Hände eines Monarchen sehen wir hier alles Edelmetall gehen, das den Besitz der ganzen kultivierten Welt alljährlich vermehrt, ohne daß es auch nur kurze Zeit sein Eigentum bliebe; dabei werden die Steuerkräfte des Landes auf das äußerste angespannt und doch bleiben die Staatskassen trotz der größten Sparsamkeit leer. „Neben dem Aufwand seiner Kriege ist es die vom Vater ererbte Geldwirtschaft, die ihn zugrunde richtet.“ [1]) Kastilien erschöpfte sich an Menschen, um die Niederlande spanisch, Italien in Gehorsam, den katholischen Glauben in Aufnahme zu erhalten. Um sich eine Partei in den andern Ländern zu erhalten, zahlte man Pensionen. So hatte Philipps III. allmächtiger Minister Lerma eine noch weit schwerere Aufgabe als Sully. Wohl gab er dem Lande den Frieden wieder, aber was Philipp II. für seine Kriege verbraucht hatte, begann er am Hofe zu verschwenden. Dabei bereicherte Lerma sich, seine Verwandten und Anhänger auf Staatskosten. Für fromme Stiftungen konnte er allein 1152283 Dukaten geben. Bei den verschiedenen königlichen Vermählungsfeiern wendete er 300000 und 400000 Dukaten auf. Berühmt war Mirandas Sammlung von Edelsteinen, Calderones Vermögen wuchs ins Ungeheure. Die Beamtengehälter stiegen. Der Versuch, das Silbergerät der Kirche und Privat-

---

[1]) *L. v. Ranke:* Die Osmanen und die spanische Monarchie, S. 430.

leute einzuziehen, mißglückte. Durch die Verdoppelung des Wertes der Kupfermünze kam Kupfer aus der ganzen Welt nach Spanien und gingen dafür Silber und Gold aus dem Lande. Um sich zu retten, mußte man wieder zu auswärtigen Anleihen seine Zuflucht nehmen.

52. Die sozialen Missstände und Verarmung des ganzen Volkes

Bedenkt man nun, daß sich die ganze spanische Bevölkerung in Hijosdalgo und Pecheros, d. h. in die Befreier und die Befreiten teilte, daß die Hijosdalgo von jeder Abgabe befreit waren und ihnen weder ihr Haus noch ihr Pferd, Maultier oder Bewaffnung Schulden halber genommen werden durften, daß dagegen die Pecheros, der arbeitende und ackerbautreibende Teil der Nation, alle diese Lasten zu tragen hatte, aber von allen Staatsämtern so gut wie ausgeschlossen war, so versteht man die Abneigung, die sich allmählich gegen Handel und Gewerbe, kurz gegen alle Arbeit in der Heimat ausbildete, zumal seitdem friedlichere Verhältnisse eingetreten waren, man auf den Feldzügen und in den Kolonien so viel schneller und leichter vorwärts kam, und aller Luxus gestiegen war. Man strebte jetzt nach festen Renten auf königliche Einkünfte, die man für seine Nachkommen als Majorat festlegte: dann betrachteten sich die Inhaber solcher Renten als in den Adelsstand erhoben und verachteten die Arbeit, durch die sie bisher emporgekommen waren. Seitdem Philipp II. dem heiligen Lorenz im Escorial ein so großartiges Kloster erbaut hatte, war es der Ehrgeiz der Großen und Reichen, auf ihren Besitzungen gleichfalls Klöster zu errichten. In eines dieser Klöster, in deren sorgloses, ruhiges, aber untätiges Leben einzutreten, wetteiferte das ganze Volk, das keine Aussicht hatte, in den Adelsstand erhoben zu werden. Dies Streben nach dem Adel und nach dem Klosterleben, mit andern Worten: nach Lebensgenuß, wurde für die Nation verderblich, da es sie der Arbeit entfremdete. Strenge Ausfuhrverbote, die bewirken sollten, daß die Waren im Lande wohlfeil seien, hemmten und vernichteten die eigene Industrie, so daß der Handel ($^5/_6$ des innern und $^9/_{10}$ des indischen Handels) in die Hände der Fugger, der Holländer, Italiener und Franzosen überging. Der Staatsämterverkauf rächte sich in schamloser Bestechlichkeit, die sich bis hinauf zu Männern wie Lerma, Franchezza und Calderone erstreckte, und in einem Beamtendespotismus, durch den der Stand des Landmannes und Handwerkers vernichtet wurde. Die Reichen zogen es vor, ihre Renten nahe dem Hofe, in der Hauptstadt Madrid zu verzehren. Somit gingen die Provinzialstädte zurück. Schon 1610 lebten 160000 Fremde im Lande, die den ganzen Handel, Industrie und Gewerbe in den Händen hatten, während die Spanier selbst als Adel, Mönche oder Bettler arbeitsscheu dahinlebten. Nach Davila zählte man unter Philipp III. 988 Nonnenklöster, 32000 Dominikaner- und Franziskanermönche und allein in den Bistümern Pamplona und Calahorra 20000 Geistliche. Nach Indien, Sizilien, Mailand und Neapel hatte man zur Kriegführung Kolonien entsandt und so das eigene Land entvölkert. Hier bildete sich dagegen eine wachsende Kolonie von Fremden, die das noch vorhandene Geld an sich brachten und dann in ihre Heimat zurückkehrten.

53. Vertreibung der Mauren

Und während rings das Land verarmte, stieg immer mehr die Verschwendung des Hofes und seiner Beamten unter Philipp III. und seinen Nachfolgern, ließ sich Philipp III. von seinem allmächtigen Minister Lerma bestimmen, am 11. September 1609 das Volk im Volke, den Feind im eigenen Lande, die Mauren und Juden, denn beides ist für Spanien identisch, zu vertreiben. Diese hatten sich nie Spanier gefühlt. Philipps II. Verordnungen vom 31. Dezember 1567, daß

jedermann vom dritten Lebensjahre an Spanisch lernen und in einer christlichen Schule erzogen werden solle, und daß das ganze Volk binnen drei Jahren aus Afrikanern zu Spaniern werden solle, hatte schon 1568 einen Aufstand entfacht, dessen man nur durch einen hohen, auf den Kopf ihres Führers Mahomed-Aben-Humayar, König von Granada und Portugal, und seines Nachfolgers Abdalla ausgesetzten Preis, d. h. durch eine Meuterei im Lager der Gegner, Herr werden konnte. Don Juan de Austria hatte 1571 den Aufstand auf das blutigste unterdrückt und die Mauren zum größten Teile in das Innere des Landes abgeführt. Aber sie wurden trotz alledem nicht Spanier, sondern schlossen mit jedem Landesfeinde, selbst den Piraten, Bündnisse, um den Unterdrücker los zu werden, so daß ihre Vertreibung aus dem Lande für Spanien eine Frage der Selbsterhaltung wurde. Man hat diesen Akt oft als eine völlig ungerechtfertigte Härte bezeichnet, eine Härte, aus der freilich Männer wie Lerma ungeheure Privatvermögen gezogen hätten, und hat sie als die Hauptursache für den Niedergang der Nation hingestellt. Gewiß kamen die einst fruchtbaren Ebenen hierdurch sehr in Verfall, da Spanien, wie oben geschildert, sich durch eine sehr kurzsichtige Gesetzgebung immer mehr entvölkerte. Aber die Mauren waren keine fortschreitende Nation mehr. Sie waren nicht, wie die aus Frankreich vertriebenen Hugenotten, die Träger neuer Triebkräfte und somit Befruchter der Länder, in die sie sich wandten, mit neuen Gedanken. Die Mauren, die einst, als das Abendland noch mit seinen Kreuzzügen und Kathedralen sich den Himmel zu erzwingen trachtete, in ihren Bauten die heitere Lebensfreude ihrer überlegenen Kultur bekundet hatten, haben auch in ihrer Heimat Afrika außer dem Wechselbriefe keinerlei neue Kulturwerte geschaffen. Dagegen entfaltete sich nach ihrer Vertreibung gerade in jenen einst von ihnen bewohnten Gegenden der mit dem vom Jesuitismus getragenen Neukatholizismus aufs engste verwachsene spanische Nationalgeist zu schönster Blüte, bis hin zu seinem abgeklärtesten Ausdruck in den Schöpfungen eines Murillo. Nicht zufälligerweise fällt das Erscheinen des Don Quixote mit der Vertreibung der Mauren zusammen.

54. Rückwirkung des wirtschaftlichen Niederganges auf die Kunst der Zeit eines Francisco de Mora

Der unaufhaltsame wirtschaftliche Niedergang der ganzen Nation blieb natürlich für die Baukunst nicht ohne Folgen. Philipp II. hatte noch dankbare Aufgaben stellen können: unter Philipp III. mußte man sich begnügen, das Begonnene, so gut es ging, zu vollenden. Kirchliche Stiftungen und Hoffeste mit ihren Triumphzügen und Triumphbögen etc. sind von nun an der Nährboden für die Kunst, denn die Großen, die ihre reichen Einnahmen in Madrid verzehrten, durften nicht Paläste errichten, durch die die königlichen Schöpfungen hätten in Schatten gestellt werden können. Da nun noch die meisten Werke dieser und der folgenden Zeit in verblendetem Haß während der Bürgerkriege und später zur Zeit des Klassizismus unter dem Deckmantel eines puristischen Kunstsinnes niedergerissen worden sind, auch Pläne sich wenig erhalten haben, ist es nicht leicht, ein richtiges Bild von dem Bauschaffen der Epoche, von dem Talente ihrer Künstler zu gewinnen. Besonders ist dies bei dem Nachfolger Herreras, bei *Francisco de Mora,* der Fall. Er hatte vor allem seines Lehrers Schöpfungen zu vollenden. Der Strenge in Profil und Kontur seines Vorgängers blieb er treu, seine Raumanordnungen sind einfach und verständig, doch zeigt sich schon bei ihm ein Sinn für malerische, anmutigere Wirkungen, der Herreras Schöpfungen noch abgeht. Ein gewisses Hinneigen zum Italianismus auf der von Herrera geschaffenen Grundlage kennzeichnet immer mehr die Werke der ganzen Zeit. Die ansprechende Fassade des Rathauses von Segovia mit ihren frei vor die Rundbogenarkaden des Erdgeschosses gestellten toskanischen Säulen,

deren Gebälk dem ersten Obergeschoß als Balkon dient, mit den die Lotrechte betonenden gepaarten Lisenen in beiden Obergeschossen und den quadratischen Türmen über den beiden äußersten der 5 Fensterachsen sowie dem Uhr- und Glockenhäuschen in der Mitte, trug wie nur wenige Arbeiten dem Zeitideal nach festlich heiterer Pracht innerhalb des von Herrera geschaffenen Gedankenkreises Rechnung.

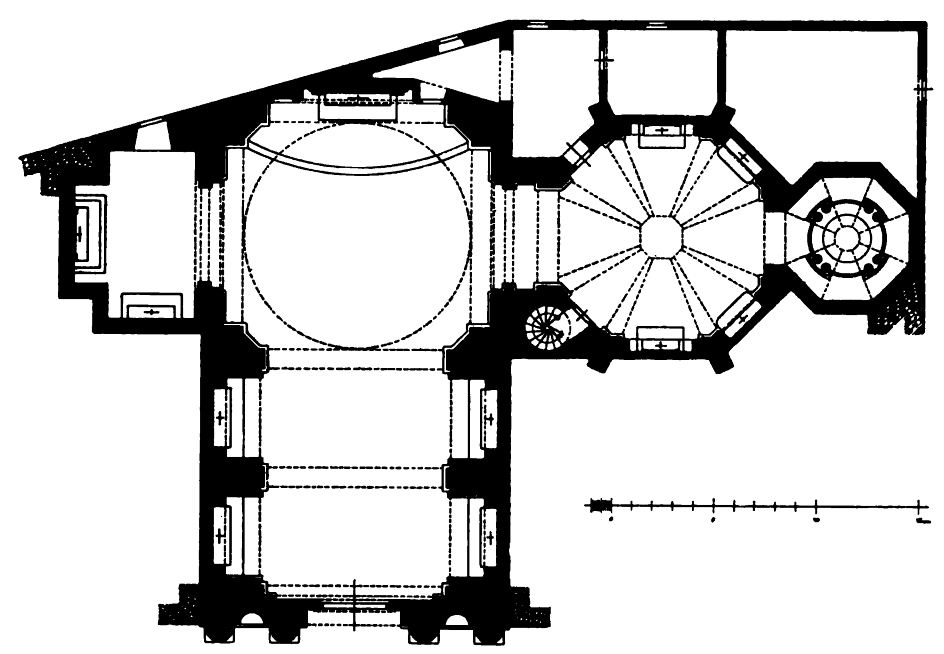


Abb. 49 Nuestra Señora de las Angustias in Valladolid Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

55. *Die allmähliche Loslösung von der klassischen Regel, das Hinneigen von Herrera zum Italianismus*

Gleiche kunstgeschichtliche Bedeutung wie Francisco de Mora gebührt *Juan de Nates,* der 1597—1606 die Kirche Nuestra Señora de las Angustias zu Valladolid erbaute (Abb. 49). Der Grundriß ist ein zweiachsiges Langhaus mit Kapellennischen, über denen sowie über dem ersten Joche sich die Empore hinzieht. An dieses Langhaus legt sich eine nach außen als mächtige Vierung mit vorgelegten Spitzgiebeln ausgebildete Kuppel. Die zwei seitlichen an diese Vierung sich anschließenden achteckigen Kuppelbauten mit *Juan de Junis* Schmerzensmutter wurden erst am 13. Februar 1701 begonnen. Den Pfeilern sind Kompositapilaster vorgelegt, die sich über dem glatt durchgeführten Gesimse als Gurtbögen fortsetzen. Zwischen den Pfeilern liegen tiefe Rundbogenaltarnischen und darüber entsprechende Emporenrundbogennischen. Der Raum empfängt hohes Seitenlicht. Die Deckentonne, die Vierungszwickel und Kuppel sind durch ein lineares Ornament belebt. Der künstlerische Reiz dieses Baues ist in die zweigeschossige Fassade verlegt, mit ihrer über die ganze Breite sich erstreckenden Spitzverdachung (Abb. 50). Der Grundgedanke dieser Front hat große Ähnlichkeit mit Herreras Entwurf für die Kathedrale zu Valladolid. In einer tiefen Rundbogennische befindet sich das große Portal und darüber eine Nische mit der Schmerzensmutter. Beiderseits neben dieser großen Rundbogennische sind dem Mauerkörper je zwei kräftige korinthische Halbsäulen vorgelegt, und in den Interkolumnien stehen in Rundbogennischen

Francisco del Rincóns Statuen der Apostel, darüber verläuft ohne jede Verkröpfung das Gesims, in die Interkolumnien tiefe Schatten werfend. Auf dem Gebälk steht über den Säulen vorgekröpft das Obergeschoß, das dasselbe Motiv zeigt, nur ist die Portalnische durch ein scheitrechtes Fenster ersetzt. Die Halbsäulen sind auffallend kurz und gedrungen gebildet. Auch hier verläuft das Gesims ohne alle Verkröpfungen und trägt die große Spitzverdachung mit fünf dekorativen Ellipsoidaufsätzen. Die Spitzverdachung enthält das große Wappen des Stifters im Hochrelief. Das Portaltympanon ist neben der mittelsten Rundbogennische durch Diamantquadern belebt, ein in der spanischen Kunst später sehr beliebtes Motiv, das bei Nates zum ersten Male auftritt (die Kathedraldecke stammt aus einer späteren Zeit). Juan de Nates gestaltet als erster Herreraschüler das klassische Säulenmotiv dem besondern Fall entsprechend um, und bezieht das Hauptgesims nicht mehr auf die zugehörige Säulenordnung, sondern auf den ganzen Bau. Die Säulenordnungen sind ihm nur Schmuckform, mit der er frei, nach Willkür, also barock schaltet. Er bringt in die spanische Kunst die beiden später viel verwendeten und umgewandelten Gedanken der Wappenkartusche und des Diamantquaders. Die ganze Architektur ist außerordentlich kräftig, die Profile reich, aber sicher ausgebildet. Der Hochaltar des Baues stammt von *Cristóbal Velászquez* (gest. 13. Juni 1616). Bei Nates zeigt sich also noch entschiedener als bei Mora ein gewisses Hinneigen von Herrera zum Italianismus.



Abb. 50 Nuestra Señora de las Angustias in Valladolid Fassade

Juan Mas und *Antonio Pujades* brachen bei ihrem stilistisch noch unbeholfenen aber räumlich geschickt angeordneten Rathause zu Rëus 1601 als erste mit den Verdachungen in einfacher Giebelform, rollten sie vielmehr auf, und

fügten dazwischen Tafeln oder Wappen. Das Portal mit seinen über den Architrav und Fries hinweggreifenden Wölbquadern, den gequaderten Pilastern und der auch hier von einem Wappen durchbrochenen Spitzverdachung erinnert an die Schöpfungen aus der Schule des Scamozzi. Ein weit größeres formales Geschick hatten schon 1575 *Andrés de Ribera, Diego Martin de Oliva* und *Bartolomé Sanctus* am Bau des Rathauses von Jerez de la Frontera sowie an vielen Altären, Portalen, Fassaden usw. ebendaselbst bewiesen.

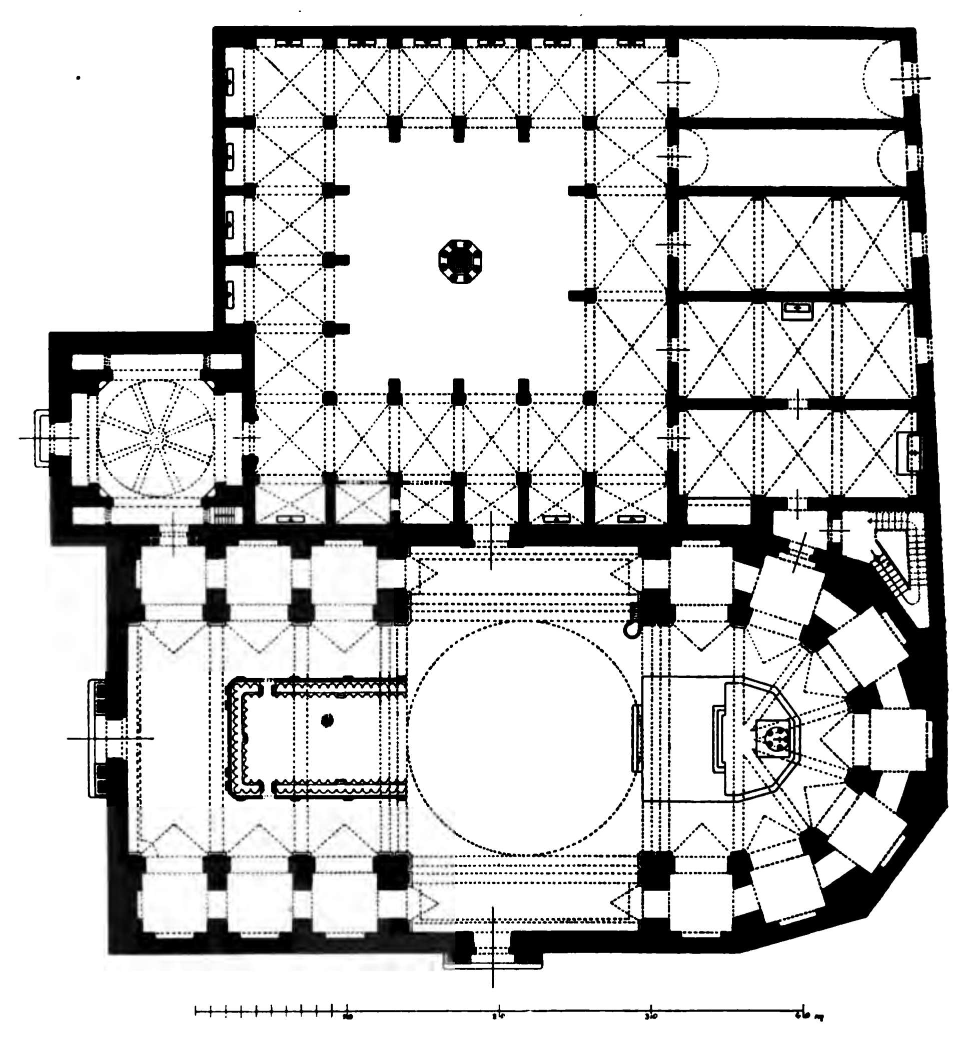


Abb. 51 San Nicolas de Bari in Alicante Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

56. Die Herrereske

Für diese Zeit des Ringens nach Freiheit, nach neuen Formen, auf der von Herrera geschaffenen Basis ist kein Bau so charakteristisch wie die Pfarrkirche San Nicolas de Bari zu Alicante (Abb. 51). Im Schnitt (Abb. 52) ist der Glockenturm weggelassen, da er für das Raumprinzip ohne Bedeutung ist. Ein gewaltiger, einschiffiger Kirchenraum mit Querschiff und Vierungskuppel, sowie aus dem Vier-

zehneck entwickeltem Chore, rings umgeben von einem schiffartig unter sich verbundenen Kapellenkranze und darüber sich hinziehender, den unteren Kapellen entsprechender Empore. Dieser Kapellenkranz wird vom Querschiff unterbrochen, und ist hier wie an der Langhausstirnwand über dem Hauptportale die Empore durch einen von kräftigen Konsolen getragenen Balkon ersetzt. Derselbe feierliche Ernst, der uns im Escorial entgegenweht, äußert sich auch in diesem großartigen Raum, dessen ganzer Schmuck in der Architekturform, den kassettenartigen Vertiefungen der Kuppel und den weißen Fugen zwischen den Granitwerkstücken besteht (Abb. 52). Auf allen Schmuck, auf Profile an den Rundbogenöffnungen

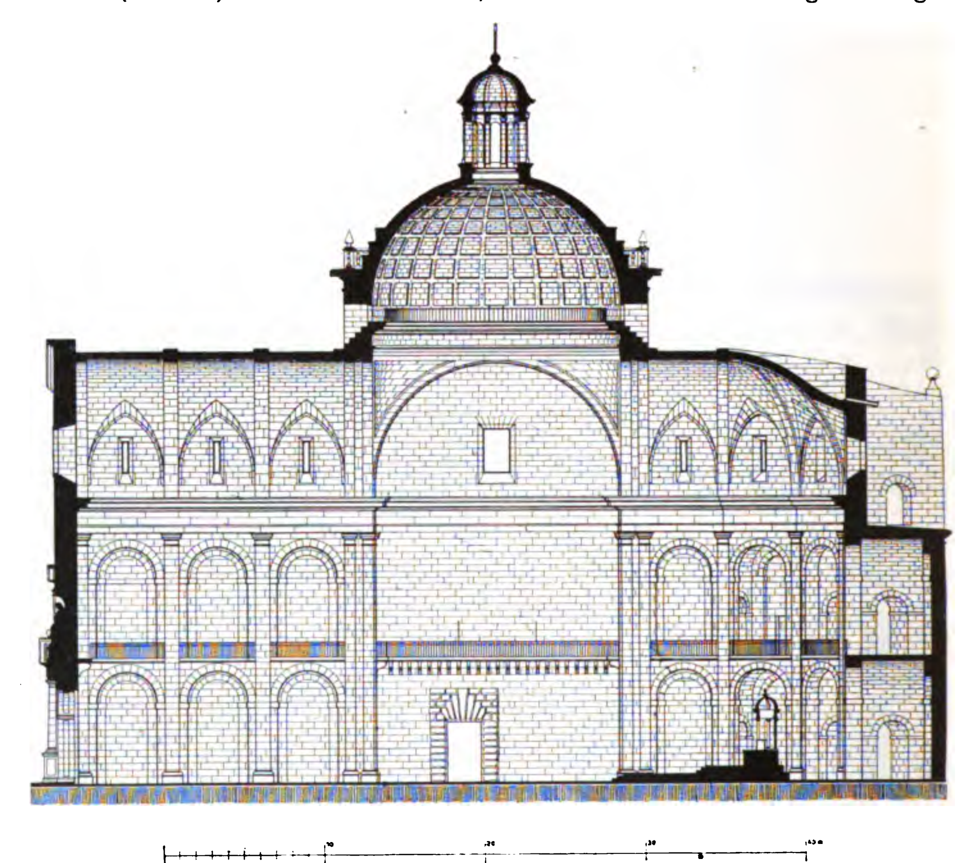


Abb. 52 San Nicolas de Bari in Alicante Schnitt (Aufnahme des Verfassers)

und dem Gurtgesims ist verzichtet. Die Raumwirkung beruht auf einer an die Gotik gemahnenden Höhensteigerung der Verhältnisse. Zu dem Zwecke gestaltete der Schöpfer die dorischen Pilaster ungewöhnlich schlank. Er schaltete dabei frei mit den klassischen Formen. Lange, schmale Fenster in den spitzbogenförmigen Gadenlünetten sowie große Fenster in den drei Schiffstirnwänden und die acht Laternenfenster spenden dem Raum ein ruhiges Oberlicht. Die Laterne ist durch Pilaster belebt, die eigenartige Kapitälbildungen zeigen. Im Chore steht der ziborienartige Altar auf einer Erhöhung. Der von einer hohen Mauer umgebene Chor liegt wie üblich dem Altar gegenüber im Langhause. Die beiden Kirchenfronten sind glatt, nur belebt durch den Fugenschnitt und von einem

einfachen, aber kräftigen Gesims bekrönt, das der Kurve der Strebepfeiler folgt und an den Enden Kugelaufsätze trägt. In dieser ruhigen Fläche befinden sich die Eingänge zum Längsschiff und zum Querschiffe. Neben einem Rundbogenportal stehen auf hohen Postamenten dorische Dreiviertelsäulen, welche das Gesims und die Spitzverdachung mit ihren Kugelaufsätzen tragen. Die Spitzverdachung wird von einer Rundbogennische mit der Statue des Schutzpatrons, seitlichen Pilastern und Spitzverdachung durchbrochen. Die in Rëus angebahnten Gedanken sind hier großartig fortgebildet. Seitlich legt sich an den Bau ein Kreuzgang mit den Sakristeien, Emporentreppe, Kapitelsaal, verschiedenen Nebenräumen und neben der Front eine erst später erbaute kleinere, zentral angelegte Parochialkirche. Der Bau erstand vom 9. März 1616 bis 5. Dezember 1637. Die Gemeinde war 1600 zur Colegiata erhoben worden und plante sofort einen entsprechenden Neubau. Der Entwurf stammt wahrscheinlich von *Agustin Bernardino,* Maestro mayor des Kapitels, doch ist von diesem nur sicher nachweisbar, daß er 1613 mit den Ausschachtungsarbeiten begann, daß am 9. März 1619 die feierliche Grundsteinlegung stattfand und daß Bernardino bis an sein Lebensende an der Kirche arbeitete. Die Nachfolger hielten sich streng an die ursprünglichen Pläne: *Martin de Uceda* oder *Uceta* aus Vizcaya (gest. 10. März 1630), nach ihm *Miguel Real* aus Alicante und *Pedro Guillen* aus Esi-Huda. Am 5. Dezember 1637 wurde das Langhaus bis zur Vierung dem Gottesdienst übergeben. *Guillen* starb, als gerade die Kuppel begonnen wurde, am 17. Februar 1658. Am 6. März 1658 legte *Miguel Real* den Grundstein zum Chor; er vollendete die Kirche am 31. Oktober 1662. Das Portal hatte *Martin de Uceda* 1627 erbaut. Von *Pedro Quintana* stammen die vor der Kirche vollendete Sakristei und der dorische Glockenturm. Caveda hält *Joanes de Mugagueren,* der vom 11. September 1615 bis 1620 die Kuppel, das Dach und die Turmspitze der Kathedrale von Segovia in Renaissanceform gebaut hat, für den Schöpfer auch der ganzen Anlage in Alicante und verlegt den Bau in das Jahr 1613. Doch widersprechen die Jahreszahlen (1616—37) und die große Entfernung von Segovia dieser Annahme, auch fehlt den übrigen Schöpfungen Mugaguerens jede Eigenart.

Die schöne Raumwirkung der Capilla mayor des Franziskanerkonventes in Baëza, deren Schöpfer uns unbekannt ist, beruht, ebenso wie bei Bernardinos Bau, auf der allen klassischen Regeln widersprechenden Schlankheit der zwölf Säulen, welche die vier in Bögen sich öffnenden Wände und Ecken dieses hohen Raumes beleben.

Die Chancilleria zu Valladolid ist ein bescheidener zweigeschossiger Bau, dessen beide äußerste Achsen turmartig herausgehoben sind, während von den drei Mittelsystemen das mittelste als Portalachse durch einen Wappengiebel betont ist. Das Portal und das große Fenster des Obergeschosses dieser Achse haben breite, kräftige Gewände mit Ohren. In dieses Portal ist ein zweites, kleines Tor mit eigener Türumrahmung vertieft eingesetzt. Die verbleibende Mauerfläche ist durch kräftige Wölbquader belebt. Das Portalmotiv ist also zur Verstärkung der Wirkung verdoppelt. Künstler und Jahreszahl der Entstehung sind unbekannt.

Unbekannt ist auch der Künstler der Klosterkirche San Francisco zu Vitoria. Die schöne, dreigeschossige, säulengeschmückte Seitenfassade der Parochialkirche von Gumiel de Izan im Bistum Osma vollendeten erst 1627 *Bartolomé de Herrada* und *Pedro Diaz de Palacios.* Zwischen den korinthischen Säulen (unten 8, dann 6, dann 4) sind Nischen mit den Statuen der Evangelisten und Tugenden sowie Mariä Himmelfahrt und Krönung verteilt. Die Tiara mit den gekreuzten Schlüsseln bildet den obersten Abschluß dieser prächtigen Fassade.

57. Das Ochavo in Toledo und die Schule von Toledo

Aus der politischen Lage: der immer größeren Geldnot des Monarchen bei wachsendem Reichtum der Kirche, erklärt sich, daß die Bedeutung des Primas von Spanien auch für die Kunst zunahm. Ein Neffe des allmächtigen Duque de Lerma, der Kardinal Quiroja Sandoval y Rojas, hatte den ersten Erzbischofsitz des Landes inne. Für die Protektion, durch die er in ungewöhnlich jungen Jahren zu seiner Stellung gelangt war, zeigte er sich seinem Oheim und dem Könige dankbar, indem er ihnen einen großen Teil seiner jährlichen Renten zukommen ließ. Durch die Kunst gedachte er sich und seinem Hause ein würdiges Denkmal zu setzen. Er baute aus eigenen Mitteln das Sagrario in Toledo, er restaurierte die Kirche Santa Anastasia in Rom und gründete den Konvent de las Recoletas Bernardas in Alcalá de Henares. Der Gedanke, an die Kathedrale zu Toledo das Sagrario und die Sakristei (ochavo y patio de tesoro) anzubauen, nahm zuerst 1588 greifbare, klare Formen an. 1592 wurde *Nicolas Vergara el mozo* mit der Planung beauftragt und schon am 23. Juni 1595 der Grundstein gelegt. Die beiden *Vergara,* Vater und Sohn,[1]) tauchen zuerst beim Bau des 1539 vom Kardinal Juan de Tavera gegründeten Hospitals San Juan Bautista de Afuera vor Toledo auf. 1541 war der Grundstein zum Hospital und 1562 zur Kirche von *Bustamente* gelegt worden. Als dieser geschickte Michelangelo-Schüler 1579 in den Jesuitenorden getreten war, folgten ihm in der Oberleitung die Dombaumeister *Hernan González de Lara* und die beiden *Vergara,* jedoch blieb 1599 das Hospital in seinem jetzigen Zustande liegen; die Kirche wurde erst 1624 vollendet, die Fassade stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. *Nicolas de Vergara* hinterließ die Beschreibung und einen Plan des Baues. Zu selbständiger künstlerischer Betätigung bot sich ihm erst die Gelegenheit, als er mit dem Entwurfe zum Sagrario betraut wurde. Im Dezember 1562 legte Vergara die Pläne dem König vor, 1593 wurde der Platz freigelegt und Häuser niedergerissen, und am 2. Juni 1595 der Grundstein gelegt. Der Bau war ursprünglich vom Kapitel ausschließlich für die Aufbewahrung der Reliquien geplant worden. Da die Arbeiten aber aus Geldmangel nur langsam vorwärts rückten, erwirkte der Kardinal vom Kapitel, daß er die Kapelle als Begräbnis für sich und seine Familie aus eigenen Mitteln ausbauen dürfe. Nur das kostbarste Material des ganzen Landes konnte dem ehrgeizigen Kardinal genügen, und schon 1610 war die Grabkapelle vollendet (Sandoval starb am 7. Dezember 1618). Vergara teilte den Grundriß in zwei getrennte Teile: die Sakristei, einen rechteckigen, großen, überwölbten Saal, an dessen Wänden die Kommoden für die Gewänder der Geistlichkeit stehen, und das Sagrario, eine dreiteilige Kirche, der ebenso wie der Sakristei eine ihrer Breite entsprechende Vorhalle vorgelegt ist. Von dieser tritt man in einen quadratischen, mit einer Flachkuppel überwölbten Raum, dessen beide Seiten die Grabsarkophage des Gründers und seiner Familie in reicher, barockverkröpfter und durchbrochener Umrahmung enthalten, seitlich davon tiefe rechteckige Wandnischen mit Türen und darüber Inschrifttafeln, während die dem Eintretenden gegenüberliegende Wand ein Triumphbogenmotiv mit drei großen Öffnungen enthält. Korinthische Pilaster beleben die Pfeiler. Vor der mittelsten, die beiden seitlichen rechteckigen Durchgänge hoch überragenden Rundbogenöffnung steht der Altar, über dem man den vergoldeten Silberthron mit dem

[1]) Vergara sen., gest. 1574, war hauptsächlich Bildhauer und hatte wahrscheinlich, ebenso wie Berrugete, in Italien studiert. 1565 begann er die Schranke um das Grab des Kardinal Jimenez de Cisneros in der Kapelle des Colegio mayor zu Alcalá de Henares, das sein Sohn 1574—93 vollendete. Der Sohn verfaßte einen genauen Bericht (Baubeschreibung) über das Hospital San Juan Bautista de Afuera bei Toledo, der 1603 gedruckt wurde. Er starb in Toledo am 11. Dezember 1606.

uralten heiligen Marienbildnis erblickt, der von *Virgilio Faneli* unter Beihilfe von *Juan Ortiz de Revilla* 1655—74 gearbeitet wurde (vgl. unter Nr. 59). Dieser Thron steht über dem zweiten Vestibül, in das die beiden scheitrechten Seitenöffnungen führen. Von diesem zweiten Vestibül tritt man dann in das eigentliche Allerheiligste, ein kuppelbekröntes Achteck, in dem der Schatz der Kirche an Reliquien untergebracht ist. Die Wände sind im unteren Geschosse durch in die Ecken gestellte Kompositapilaster auf hohem Sockel gegliedert, zwischen denen sich Rundbogennischen befinden, die zur Aufstellung der Reliquien bestimmt sind. Das Triglyphengebälk mit weit ausladenden glatten Balkenköpfen trägt das zweite Geschoß. Auf hohem, über den Pilastern verkröpftem Sockel stehen die im Gesims sich totlaufenden Pilaster, deren Kapitäle mit zum Gesims hinzugezogen sind. Jedes Feld enthält ein großes rechteckiges Fenster mit breitem Gewände, dessen Verdachung gleichzeitig als oberes Hauptgesims fortgeführt, abwechselnd von einer Segment- und einer Spitzverdachung bekrönt ist. Die achteckige Kuppel mit ihrer eigenartig konisch sich verjüngenden Überführung zur Laterne ist wie letztere ganz mit Fresken bedeckt. Die Profile sind sämtlich streng und sicher gezeichnet. In der Formensprache zeigt sich schon eine Freiheit und Kühnheit im Verwenden, Zusammenfügen und Häufen der überlieferten Formenwelt, die uns an die Schöpfungen eines Galeazzo Alessi erinnert und vielleicht nur von den Piranesi und Pozzo überboten worden ist. Man hat vielfach einem der vielen Künstler, die der Reihe nach bis zum 3. Juni 1658 die Bauleitung innegehabt haben, dem Bildhauer-Architekten und Dombaumeister von Toledo *Juan Bautista Monegro* irrtümlicherweise den Entwurf zugeschrieben, doch ist dieser hier nur als ausführender Architekt tätig gewesen. Seine Abänderungsvorschläge kamen nicht zur Ausführung (s. unter J. Theotocopuli).

In Toledo vollendete *Vergara jun.* 1587 die von *Alonso Covarrubias* begonnene, jetzt eingestürzte Kirche der Minimen und entwarf die der Bernhardinernonnen, eine Saalkirche von bescheidener Abmessung. An einen 7 : 12½ m großen rechteckigen Saal, der durch die der Wand vorgelegten Lisenen und Gurtbögen in vier Systeme geteilt wird, legt sich eine Flachkuppel in voller Schiffbreite. Zwischen den Wandlisenen stehen in Rundbogennischen die einzelnen Nebenaltäre. Den Ochavo wiederholte er 1595 auf ausdrücklichen Wunsch des Bauherrn Prior Fr. Gabriel de Talavera in Guadalupe, woselbst er auch den Hochaltar und den erst von *Juan Bautista Monegro* ausgeführten Jaspisschmuck der Capilla mayor entwarf.

58. Domenico Theotocopuli el Greco

Von allen Künstlern wurde bei Lebzeiten in Toledo ein Ausländer am höchsten geschätzt: *Domenico Theotocopuli,* genannt *el Greco.* Um 1548 wahrscheinlich auf Kreta geboren, war er als ein Schüler des Tizian, oder noch wahrscheinlicher des J. Robusti, durch Vermittlung des Julio Clovio, in Rom tätig gewesen. Von hier kam er nach Spanien, im Besitze aller technischen Errungenschaften Italiens, als ein vollendeter, starker Kolorist, der selbst Michelangelos Farben aufs strengste verurteilte, als eine Individualität, die wirklich Eigenes zu geben hatte. Wie einst die ihm gleichfalls fremde italienische, so erfaßte er hier seine neue Umgebung und wurde der Nation ein Wegweiser bei Rückbildung vom internationalen Nachahmen zu spanisch Nationalem. Das ganze Land, wie sein Herrscher, begann gerade damals für Tizians Schöpfungen zu schwärmen; venezianisch zu malen galt für das höchste Ziel jedes strebenden Künstlers. Daß sich der große Stumme so gründlich in den Großen von Cadore hineingesehen, war vielleicht nicht ohne einen Wink von oben geschehen. Eine so starke Individualität wie Domenico, der sein ganzes Leben lang mit Aufträgen wohl überhäuft, aber

trotzdem von seiner neuen Heimat nie ganz verstanden wurde, sondern ihr der Grieche, der Ausländer blieb, mußte sich gegen diese Mode der großen Herde auflehnen. Im Tasten nach dem Impressionismus ließ er sich durch den Wunsch, Tizian zu überbieten, sowie den großen Beifall, den seine ersten Schöpfungen für die Kathedrale von Toledo fanden, freilich zu gekünstelten Übertreibungen hinreißen. Aber trotz dieser Abschweifungen, trotz der herben, fremden Farbengebung war er in Spanien infolge des außerordentlichen Wissens, das sich in seinen Zeichnungen offenbarte, hochgeschätzt. Auf den Altar des Santo Domingo in der Kathedrale zu Toledo, den er mit einer Himmelfahrt Mariä schmückte, seine erste Arbeit auf spanischem Boden, folgte 1577—79 sein Hauptwerk, die Abreißung von Christi Gewand vor der Kreuzigung, für dessen Rahmen er 182 Dukaten mehr als für das Bild erhielt. Wer dem König von diesem sonderlichen Fremdling gesprochen, ist unbekannt, doch wäre es wunderlich gewesen, „wenn der königliche Bureaukrat, der über alle Männer von Bedeutung in seinem Lande Buch führte," nicht eine so auffallende Kunsterscheinung bemerkt hätte. Er berief ihn, um den Mauritiusaltar für den Escorial zu malen. Daß Greco sein ganzes Können in das Werk gelegt, ist natürlich, da ihm an der Gunst des freigebigsten Kunstmäcen seiner Zeit sehr viel gelegen sein mußte. Die auf ihn gesetzten Erwartungen gingen nicht in Erfüllung. Die neue Auffassung, die herbe, starke Farbengebung und gewisse Übertreibungen, mißfielen dem Könige so sehr, daß er, froh mit dem ausbedungenen Lohne losgekauft zu sein, das Bild wieder entfernen ließ. Theotocopuli kehrte nach Toledo zurück und schuf hier, selbst Maler, Bildhauer und Architekt, viele Bilder und Altäre (nach Llaguno III, S. 138 u. 39, und Palomino, S. 37—40, auch die Pläne für den Bau) für die Kirche de la Caridad und die de los Francisos descalzos zu Illescas, für die Parochialkirchen San José, San Vicente Martyr und für die 1576 von *Vergara* erbaute Kirche der Bernhardinernonnen Santo Domingo el antiguo (oder de Silos) zu Toledo (nach Llaguno III, S. 138, und Palomino, S. 40, die ganze Kirche). 1590—99 baute er in Madrid das Colegio de Doña Maria de Aragon, das diese Hofdame der vierten Gattin Philipps II. als Predigerseminar für Augustinermönche gestiftet hatte. Sowohl die Kirche als auch den Hochaltar hat *Greco* selber entworfen. Nicht nur das Ordensprinzip sondern auch die spezielle Bestimmung erheischten also einen zweckmäßigen Predigtraum. *Greco* legte daher der Kirche die akustisch günstigste Form zugrunde: eine Ellipse, an deren dem Eingange gegenüberliegende Schmalseite er den Altar stellte. Die Wände teilte er durch acht michelangelesk detaillierte ionische Halbsäulen, zwischen denen sich die Tribünen hinziehen. Die Fassade ist zweigeschossig durch eine Kompositaordnung gegliedert. *Greco* wandelte also bei dem einzigen uns bekannten Bau, bei dem seine Urheberschaft uns sicher überliefert ist, auf vollkommen eigener Bahn, ausschließlich geleitet durch die Zweckbestimmung des Baues, ohne irgendwelche Rücksicht auf geschichtliche Überlieferung. Daß man 1814 und später 1820, als man sich nach einem geeigneten Raum für die Sitzungen der Cortes generales des Königreiches und später 1836 für die Sitzungen des Senates (Palacio del senado) umsah, immer wieder auf diesen Bau verfiel, legt für die gute Akustik dieser Predigtkirche das glänzendste Zeugnis ab.

Als 1621 die Königin Marguerita, Gemahlin Philipps III., starb, beauftragte das Kapitel von Toledo den greisen Künstler mit dem Entwurfe zum Grabkatafalk für die Verewigte. So sehen wir ihn bis an sein Lebensende in Toledo beschäftigt. Die vielen Bilder, die er hier schuf, mögen dabei unerwähnt bleiben. Alle Modelle seiner Arbeiten hob er sorgsam auf. Noch Francisco Pacheco erzählt, daß Greco ihm 1611 einen Schrank mit Tonmodellen seiner sämtlichen Arbeiten gezeigt habe. Nebenbei war er schriftstellerisch tätig; auch war er es, der 1600



Abb. 53 Rathaus in Toledo Ansicht
(Phot. Lacoste, Madrid)

die Vorrechte der Künstlerschaft gegenüber den Einnehmern der Verkaufssteuer, die bis dahin den Maler als Handwerker behandelt, auf das mutigste verteidigte. Er starb am 7. April 1614 (oder 1625) zu Toledo (nicht in Venedig) und wurde unter großem Trauergeleit, besonders von seiten der Künstlerschaft, in der Parochialkirche San Bartolomé oder auch Santo Domingo el Viejo zu Toledo beigesetzt: Hatte er ihr doch den Weg zu nationaler Kunst gezeigt!

59. Jorge Manuel Theotocopuli

Sein Sohn und Schüler *Jorge Manuel Theotocopuli* vereinte 1612—18 beim Bau des Rathauses von Toledo (Abb. 53) höchst glücklich die typisch nationale Note des spanischen Alcázars mit dem anmutig malerischen Barockempfinden seiner Zeit, in deren Schöpfungen das Streben nach feierlich wirkender Größe aus Herreras Tagen noch nachklingt. Der Grundriß (Abb. 54) zeigt, daß es sich hierbei ausschließlich um einen Fest- und Repräsentationsbau handelte. Über einer hohen rustizierten Terrasse mit reicher kugelbekrönter Balustrade erhebt sich in zwei Geschossen dieser neunachsige Bau, dessen drei Mittelachsen von einem Giebel mit dem Stadtwappen und königlichen Insignien und die beiden äußersten Achsen von zweigeschossigen Türmen mit reichen, phantasievollen Helmdächern betont sind. Kräftige Dreiviertelsäulen auf Postamenten (unten dorisch, oben ionisch) gliedern die beiden Geschosse. Zwischen ihnen stehen die großen Rundbogenöffnungen bzw. scheitrechten Balkontüren. Charakteristisch für den Bau und seinen Schöpfer sind die Ohren der Umrahmungen, die zumal beim

obersten Turmgeschoß schon ein gewisses zeichnerisches Spielen und Steigern der überlieferten Form zeigen. Heitere Festfreude liegt über diesem Werk, das, wenn auch nicht von einem Spanier stammend, eine kennzeichnende Äußerung, ein Denkmal der Zeit Philipps III., zu dem Besten gehört, was die spanische Kunst hervorgebracht hat. Das Domkapitel ernannte den Baumeister auf diesen Erfolg hin am 10. März 1625 zum Bildhauer und Architekten der Kathedrale. Schon 1626 nahm er den Bau der mozarabischen Kapelle wieder auf (Abb. 55). Diese, von *Enrique de Egas* begonnen, war 1504 dem Kultus übergeben und 1519 bis zum gotischen Tambour vollendet worden. *Theotocopuli* setzte 1626—31 darauf, trotz der konstruktiven Bedenken der meisten Architekten und

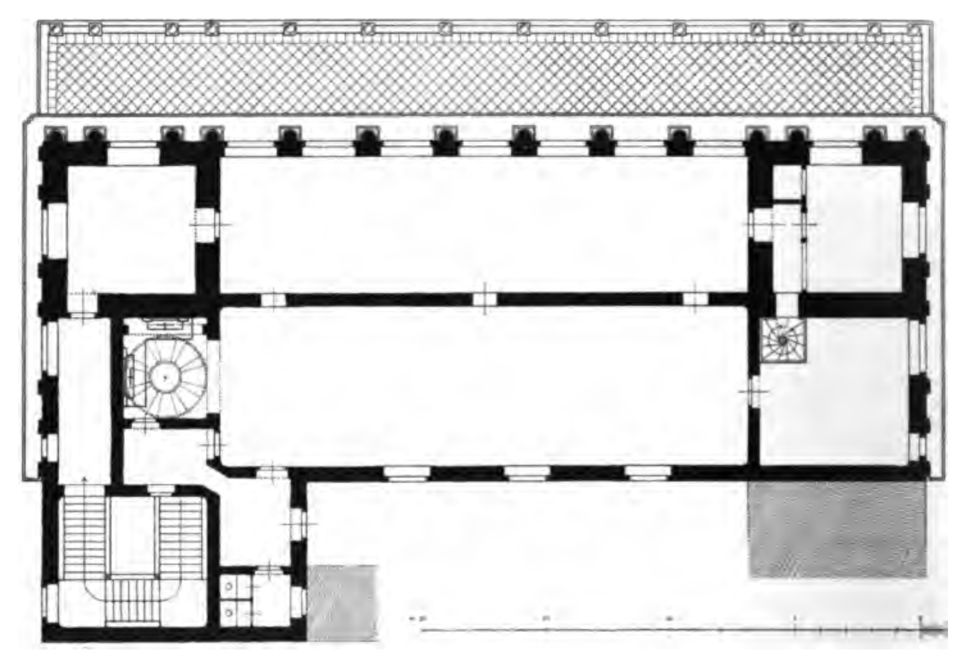


Abb. 54 Rathaus in Toledo Obergeschoß-Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

vor allem eines *Fray Alberto de la Madre de Dios,* den zweiten Renaissancetambour und die anmutige Kuppel mit ihrer Laterne, wobei er durch scharfe Betonung der Ecken und eine leise Unterschneidung der Wölblinie (nach arabischem Vorbilde) den Geist seiner Zeit mit dem des Mittelalters zu einem überaus reizvollen, harmonischen Ganzen vereinigte. Im Jahre 1628 fertigte er neue Zeichnungen für den Ochavo, die Reliquienkapelle der Kathedrale. Man beriet lange, ob man diesen Bau nach seinen, nach den Plänen des *Vergara* oder jenen des *Monegro* ausführen solle. Schließlich führten Beratungen des *Juan Gomez de Mora* und *Crescenzio* dahin, daß man sich für *Vergaras* Pläne entschied und nur ein Geschoß von denen, die er gezeichnet hatte, etwas niedriger ausführte. Noch im Jahre der Vollendung der mozarabischen Kapelle starb *Theotocopuli* am 29. März 1631 zu Toledo.

Auf Grund eines von *Pedro de la Torre* und *Fray Francisco Bautista* abgegebenen Urteils wurde *Juan de Pedrosa* mit der Bauleitung betraut. Als dieser aber schon nach kurzem starb, wandte sich *Lorenzo Fernandez de Salaza* († 4. Juli 1643), als Dombaumeister Theotocopulis Nachfolger, an obigen *Pedro de la Torre,*



Abb. 55 Westfassade der Kathedrale in Toledo Mozarabische Kapelle

der Theotocopulis Gedanken für den Ochavo nach vielen wiederholten Gutachten der ersten Künstler, wie z. B. *Alonso Caño* u. a., bis zum 24. April 1653 ausführte. Im folgenden Jahre legte *Pedro de la Torre* dem Kapitel einen Entwurf für den Silberthron der Nuestra señora del Sagrario vor, doch wissen wir nicht, ob der durch den Kronleuchter im Pantheon des Escorial berühmte Goldschmied *Virgilio Faneli* diesen Entwurf oder den des *Sebastian Herrera* 1655—74 ausführte (s. o. unter No. 57).

60. Juan Bautista Monegro als Architekt

Gleichzeitig wirkte als Oberbaumeister am Alcázar und an der Kathedrale zu Toledo *Juan Bautista Monegro* (s. o.), der Stiefbruder des Malers *Luis de Carvajal* oder *Carbajal*. Er stammte aus Toledo. Sein Vater, Alvaro Monegro, war Baumeister gewesen. 1531 hatte ihm Covarrubias die Steinmetzarbeiten für die Capilla de los reyes nuevos übertragen. Von seinem Vater erlernte er das Bauhandwerk, von Berruguete die Plastik und ging nach Rom, wo er wegen seiner Arbeiten nur der Valiente Español hieß. Von da berief ihn Philipp II. in die Heimat, um für den Escorial das Modell zu arbeiten und die granitenen Kolossalstatuen des heiligen Lorenz (21. März 1583) und der sechs Könige (Aug. 1584) sowie die aus Genueser Marmor gehauenen Statuen der vier Evangelisten mit ihren Emblemen im gleichnamigen Hofe zu schaffen. Am 5. Juli 1587 ernannte ihn der König nach dem Tode des Diego de Alcantara zum Bauführer am Alcázar und aller übrigen königlichen Bauten in und bei Toledo. Am 29. Dezember 1606 wurde er nach des Nicolas de Vergara Tode Maestro mayor der Kathedrale, woselbst er zunächst des letzteren Zeichnungen für den Ochavo auszuführen hatte. Seine Abänderungsvorschläge wurden nicht angenommen (s. o.). Als im Jahre 1616 diese Kapelle feierlich eingeweiht wurde, fand am letzten der Festtage eine große Prozession statt, an der auch Philipp III. teilnahm, denn die Beteiligung an Prozessionen und Festaufzügen bildete neben den vornehmen Spielen in jener Zeit eine Hauptbeschäftigung des Spaniers von Rang. Den Wagen mit all seinen Statuen, Engeln etc., auf dem man das heilige Marienbild durch die Stadt fuhr, hatte Monegro entworfen, und zwar so eingerichtet, daß in Toledos sehr steil abschüssigen Straßen das Bildnis selber stets senkrecht stand. Von ihm stammten auch die Triumphbögen und Festdekorationen in den Straßen. Er entwarf die Kirche de las monjas de Santa Clara in Jaén, eine Gründung des Weihkardinals Melchior de Vera, Bischofs von Troya, und die Kapelle und Retablo de la Concepcion in der Parochialkirche von Gardia. Auch stammt von ihm die reiche Marmorinkrustation der Capilla de la Descencion de Nuesta Señora. Für den Schmuck des Hochaltares der Kirche der Bernhardinernonnen von Santo Domingo el antiguo zu Toledo, den er gemeinschaftlich mit Greco geschaffen, erhielt er 10600 Realen. Nach Vergaras Tode leitete er die Arbeiten in der Capilla mayor des Klosters von Guadalupe. Ihm schreiben auch viele infolge einer gewissen stilistischen Verwandtschaft mit dem oben erwähnten Nonnenkonvente von Sta. Clara in Jaén den Entwurf der reizenden, 1618, nicht 1612 vollendeten Kirche der Bernhardinernonnen in Alcalá de Henares zu, während andere den damals obersten Architekten des Reiches, *Juan Gomez de Mora* als ihren Schöpfer nennen (vgl. No. 63). Auch für den Schmuck des Pantheon im Escorial muß er herangezogen worden sein, da sich im Archiv von Simancas ein Schreiben vom 5. August 1619 befindet, er werde am nächsten Tage mit Pedro de Lizagarate in Madrid sein, um über den Schmuck des Pantheons zu beraten. Seit 1609 war ihm wegen seines hohen Alters *Andrés de Montoya* zur Entlastung beigesellt. Er starb aber erst am 16. Februar 1621 in Toledo.

61. Gaspar Ordoñez

In Alcalá de Henares legte im März 1602 *Gaspar Ordoñez* den Grund zu dem großartigen Edificio de la Compañia (Abb. 56). Die Grundrißdisposition ist natürlich die aller Jesuitenkirchen: ein großes, in das Rechteck eingezeichnetes lateinisches Kreuz mit seitlichem Kapellenkranze und Vierungskuppel. Den Pfeilern des vierjochigen Langhauses sind je zwei kräftige dorische Pilaster vorgelegt. Zwischen diesen Pfeilern öffnen sich die Seitenkapellen mit Rundbogenöffnungen nach dem Hauptschiffe. Reiche, weitausladende Barockkonsolen tragen darüber einen Balkon mit Dockenbalustrade, ebenso wie an der Stirnwand über dem Portale beide Emporen miteinander verbindend. Die Sakristeien stammen aus einer späteren Zeit. Die zweigeschossige Fassade ist eine außerordentlich großzügig monumental empfundene Schöpfung von feierlichem Ernste. Herreras Triumphbogenmotiv war für die meisten Architekten vorbildlich geworden. Der Schöpfer dieses Baues ließ die Fläche als solche zur Geltung kommen und stellte in beiden Geschossen auf hohen Postamenten vor dieselbe korinthische Halbsäulen, über denen das Gesims und die Attika des Obergeschosses kräftig vorgekröpft sind. Durch diese Säulen teilte er die Fassade dem basilikalen Innenraum entsprechend in drei Systeme, von denen das mittelste, durch gepaarte Säulen und das Obergeschoß kräftig betont, das reiche Hauptportal enthält, während in den beiden andern Systemen die Nebenportale liegen. Zwischen den gepaarten Säulen befinden sich in beiden Geschossen figurengeschmückte Rundbogennischen. Die Betonung der Senkrechten durch die durch die Gesimse hindurch sich verkröpfenden Säulen und durch die langen darüber stehenden Obelisken, die Gliederung der Wagrechten durch starke Verkröpfung, sowie die Nebeneinanderstellung verwandter Motive, indem das Rundbogenportal mit seiner reich unterbrochenen Verdachung gleichfalls von doppelten Säulen auf hohen Postamenten begleitet wird, verleihen dieser streng klassisch profilierten, von allem kleinlichen Schmuck sich völlig freihaltenden Schöpfung ihre theatralisch feierliche Großartigkeit. Den Grundstein zu dem Bau hatte im März 1602 *Gaspar*



Abb. 56 Iglesia de Jesuitas in Alcalá de Henares

Ordoñez, der Schöpfer der dorischen, 1600 vollendeten Kirche San Martin in Madrid (deren Kuppel *Fr. Lorenzo de S. Nicolas* erbaut, 1628 sehen wir dann den *Fray Josef de Segovia* an diesem Gotteshause tätig) gelegt. Von Ordoñez wissen wir sonst nur, daß er 1590—1611 mit der Bauleitung der Kirche de la Santisima Trinidad in Madrid nach *Valencias* Zeichnungen betraut war (s. o. No. 43), und daß er, da 1618 *Alonso Marcos* den Bau fortführte, zwischen 1611 und 1618 gestorben sein muß. Im März 1602 kam Ordoñez nach Alcalá, um den Grundstein zu legen. Er leitete den Bau bis 1608. Ihm folgte *Agustin de Ballesteros.* Die Fassade vollendete 1625 *Bartolomé Diaz Arias,* die fünf an dieser angebrachten Statuen schuf 1624 *Manuel Pereyra.* Inwieweit *Ordoñez* der Schöpfer des Baues gewesen ist, ist unaufgeklärt. Schon im Jahre 1602 kamen noch vor Ordoñez Zeichnungen für die Kirche aus Madrid. Der Vermutung, der damalige Oberbaumeister des Königs, *Francisco de Mora,* habe diese Pläne geschaffen, widerspricht das teilweise barocke Detail des Innern und die ganze Formgebung, die freilich auch eine Zutat und Änderung der ausführenden Achitekten sein könnte. Auch erfahren wir, daß an den Ordensgeneral in Rom, Vitelaschi, Zeichnungen des *Andres Ramirez* und *Bruder Pedro Sanchez* gesandt wurden.

Unmöglich ist auch nicht die Vermutung, daß *Juan Gomez de Mora* die Fassade entworfen hat.

VIERTES KAPITEL

Der Sieg des Barock

62. *Juan Gomez de Mora*

Durch seine Stellung als oberster Baubeamter des Landes war *Juan Gomez de Mora,* der Neffe und langjährige Gehilfe und seit dem 11. Februar 1611 Nachfolger des Francisco de Mora, der am meisten mit Aufträgen bedachte Künstler. Durch die Größe seiner Entwürfe und die neuen Formgedanken, die er in die Kunst hineintrug, wuchs sein Ruhm wie der keines zweiten gleichzeitigen spanischen Architekten über die Grenzen seiner Heimat, seines unmittelbaren Wirkungsgebietes hinaus. Bei streng klassischen Profilen blieb er in der Gesamtanlage der Größe und Einfachheit seiner Vorgänger treu, seine Neuerungen beschränkten sich nur auf die Schmuckform. Dieselben Fensterumrahmungen und auf malerisch eigenwilliges Spiel der Linien ausgehenden Durchdringungen kehren wenige Jahre später lebhaft gesteigert und zum Hauptmotive vergrößert in den sogenannten Span'schen Deurken's der belgischen Städte wieder. Wenn *Jacques Francart (Francquart)* (geb. zu Brüssel 1577, gest. 1657) auch nicht in Spanien gewesen ist und nur die spanischen Besitzungen in Italien auf seinen Studienreisen kennen gelernt hatte, so atmen doch schon seine 1617 in Brüssel publizierten architektonischen Details und die 1620—42 erbaute Augustinerkirche in Brüssel die ganze rücksichtslose Kraft und quellende Fülle spanischen Geistes, und zwar alsbald in kräftiger Fortbildung. Durch die engen politischen Bande, die Belgien über ein Jahrhundert mit Spanien verknüpft hatten, und den regen kommerziellen und künstlerischen Austausch blieb der spanische Geist im Lande so mächtig, daß die Begeisterung für die italienische Renaissance doch mehr oder minder unfruchtbar blieb, die Künstler wohl Italien studienhalber besuchten, heimgekehrt aber sich willig dem überlieferten heimischen Geiste fügten: derselbe *Rubens,* der 1622 seinen Landsleuten zum Vorbilde die Genueser Villen und Paläste publizierte, schuf in seinem eigenen Hause ein vollendetes Werk dieser volkstümlichen spanischen Richtung. Wie weit Rubens bzw. Francart von Mora, wie weit Mora von Rubens beeinflußt worden ist, läßt sich schwer sagen, hatte doch Rubens 1628 in den 40 großen Jagdszenen für die von Mora erbaute Torre de la Parada durch die fieberhafte Sinnlichkeit und Glut seines Pinsels die Spanier, ja selbst einen Velazquez zu ehrfurchtsvoller Bewunderung gezwungen. Kennzeichnend für den Architekten Mora ist das Vorwalten des architektonischen Prinzips, für den Maler Rubens das Unterordnen dieses Prinzips unter die zeichnerisch meisterliche Willkür.

63. Die Bauten des Juan Gomez de Mora

Zur Erinnerung an den Tag, an dem 123 maurische Familien Madrid hatten verlassen müssen (11. September 1609), gründete die Gemahlin Philipps III., Doña Marguerita, den Real convento de la Encarnación in Madrid (Abb. 57). Schon am 9. Juni 1611 legte Mora den Grundstein, und im Juli 1616 wurde der Bau eingeweiht. Bei diesem ersten, uns als ein Werk des Juan Gomez de Mora bekannten Entwurf sehen wir ihn noch ganz im Geist seines Oheims arbeiten. An die Saalkirche in Form eines lateinischen Kreuzes mit Vierungskuppel reihen sich seitlich die einzelnen Neben- und Konventsräume an. Die Empore liegt dem Hochaltar gegenüber, über dem mit drei Rundbögen nach einem Vorhofe sich öffnenden Vestibül. Dieser Vorhof ist dadurch gebildet, daß rechtwinklig zur Fassade schmale, nur zweigeschossige Konventsflügel, jeder mit einem großen, aber ganz einfachen Portale, vorgezogen sind, die, durch ein hohes Eisengitter miteinander verbunden, eine Art Cour d'honneur bilden. Der ganze Schmuck der Fassade besteht in zwei königlichen Wappen und einem Relief mit Segmentverdachung. Gewiß wird die Wirkung dieser Fassade durch den Vorhof wesentlich gesteigert, doch kann man dem Entwurfe eine gewisse verstandesmäßige Nüchternheit nicht absprechen, eine Einfachheit, durch die sein Schöpfer wohl die Größe und Herbheit des Escorial zu erreichen getrachtet hat, der aber der Stempel der Eigenart fehlt. Das Innere der Kirche wurde 1767 von *Ventura Rodriguez* durchgreifend erneuert und wird später besprochen werden. (Die Kirche erhielt dadurch eine gewisse geschichtliche Bedeutung, daß hier ein Arbeiter sich vor Philipp IV. niederwarf, um ihn, freilich erfolglos, vor dem Untergange der Nation zu warnen.)



Abb. 57 La Encarnación in Madrid Fassade

In die Zeit dieses Baues fällt Moras Entwurf für das 1614 gegründete Jesuitenkolleg La Clérica in Salamanca (Abb. 58), dessen Grundstein er am 12. November 1617 legte. Der Bau wurde erst 1750 vollendet; Mora selbst erlebte nur die Vollendung der Kirche bis zur Oberkante des Hauptgesimses. Die Bauleitung selbst lag von Anfang an in Händen des *Juan de Matos*. Der Bau trägt demgemäß den Stempel der einzelnen Epochen, die daran gearbeitet haben. Von Mora stammen die gesamte Grundrißdisposition und die Zeichnungen zur Kirche mit ihrer schönen, aber konstruktiv sehr anfechtbaren Kuppel, wenn auch das Detail zeigt, daß diese Kuppel erst später vollendet worden ist. Die Türme und den Giebel schuf wahrscheinlich *José Churriguera*. Der Kirchengrundriß ist

wie bei allen Jesuitenkirchen, ein in das Rechteck eingezeichnetes lateinisches Kreuz mit seitlichen, unter sich verbundenen Kapellen, über denen sich die miteinander durch einen Balkon vereinten Emporen hinziehen. Das Chorgestühl steht im Hochaltarraume. Der strenge Renaissancecharakter des Ganzen ist aus dem Schnitte ersichtlich (Abb. 59). Das ganz naturalistisch gezeichnete kräftige Blattwerk der Metopenrosetten sowie der Deckenfelder, die ornamentierten Unteransichten der Gesimsplatten, die außerordentlich schönen Wappenkartuschen der Kuppelzwickel, die reichen Portale des Querschiffes mit ihrer aufgerollten Verdachung, die lineare Belebung der Tonne und Stichkappen und die starke Überhöhung des Tambours und der Deckentonne sprechen trotz aller Strenge der Gesamtkomposition deutlich für Moras mehr dekorativ festliche Kunstauffassung und sein feines Verständnis für perspektivische Überschnei-

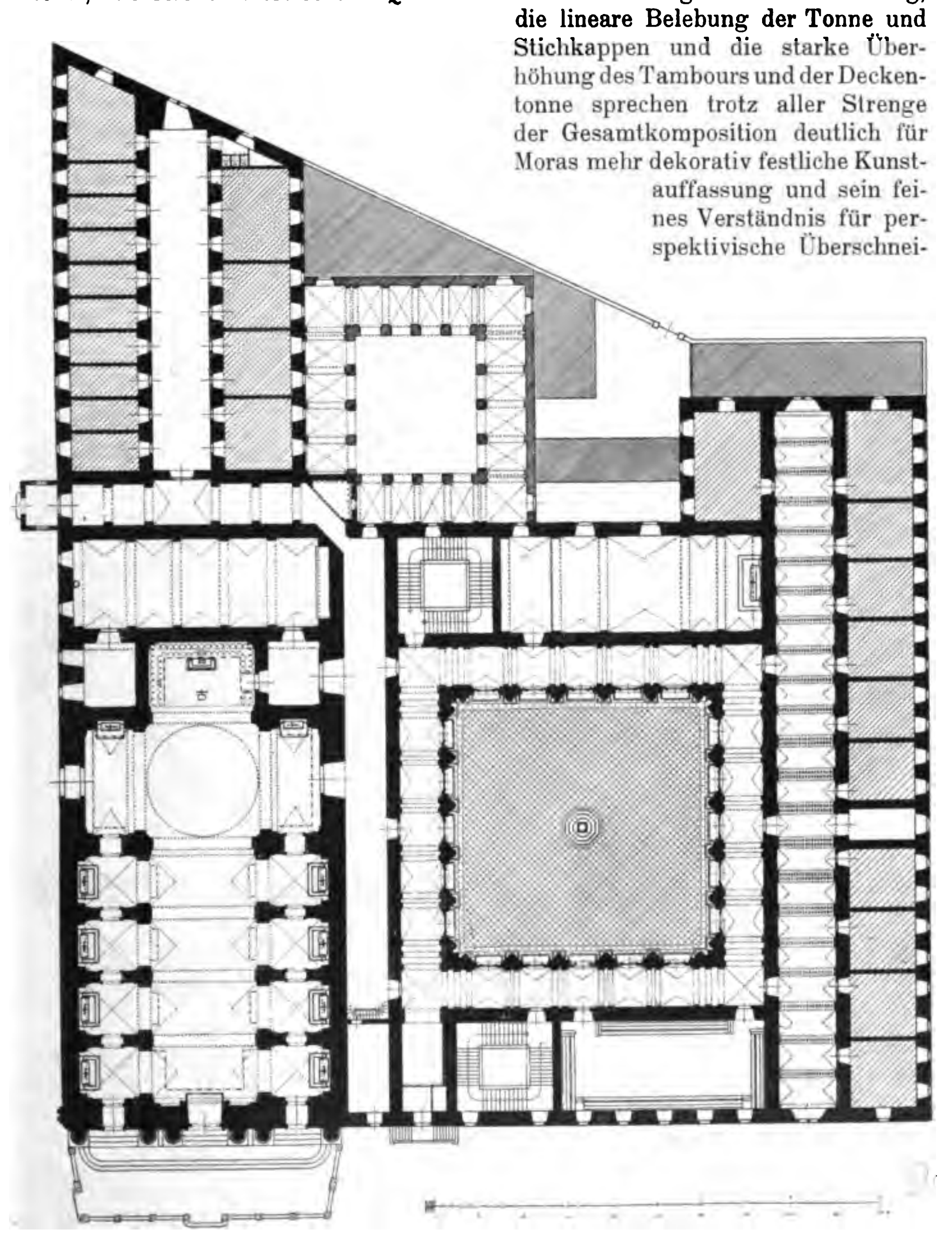


Abb. 58 Jesuitenkolleg in Salamanca Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

dungen und Verkürzungen (vgl. den Schnitt, die Altäre sind weggelassen). Aut Mora ist der Entwurf der majestätischen Fassade zurückzuführen, wenn auch die beiden Türme und Giebel in ihrer jetzigen Gestalt deutlich Churrigueras Hand verraten und das Obergeschoß mit Bautistas Schöpfungen große Verwandtschaft zeigt. Mora teilte die Fassade im Untergeschosse, dem innern Organismus entsprechend, in drei Systeme durch sechs, Pilastern vorgelegte kräftige Komposita-

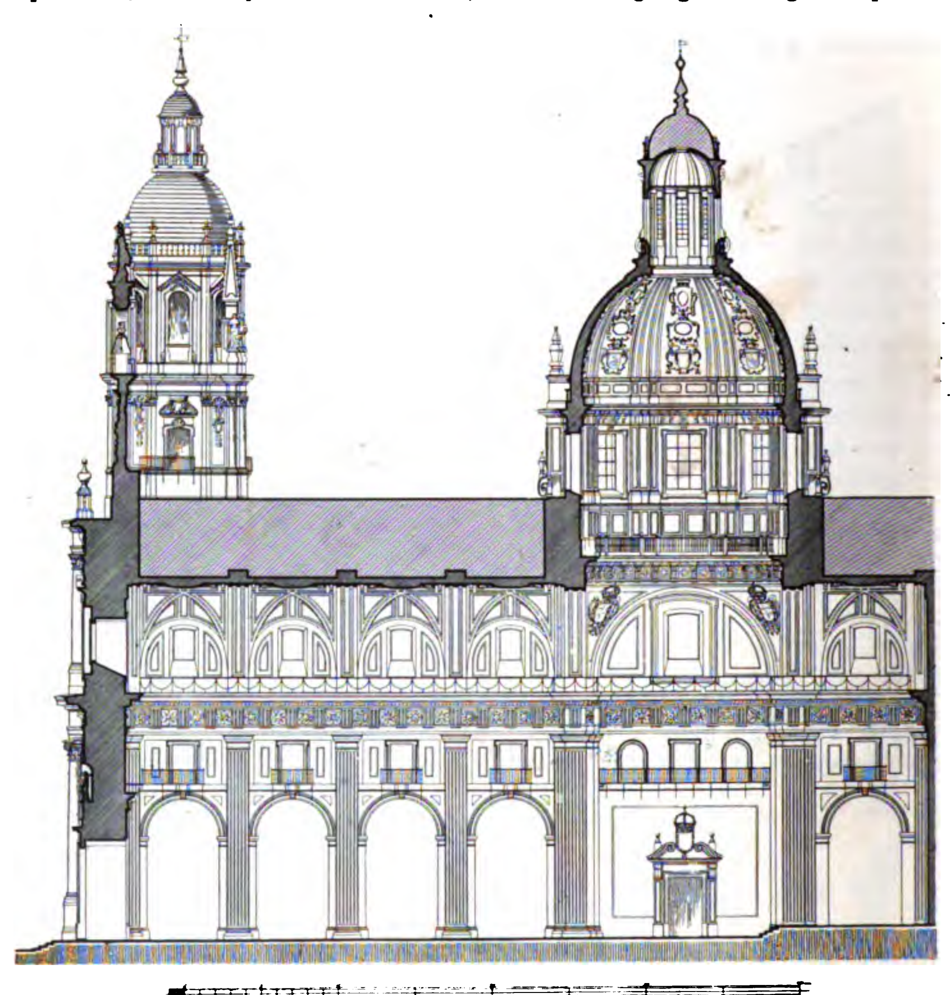


Abb. 59 Jesuitenkolleg in Salamanca Längsschnitt (Aufnahme des Verfassers)

halbsäulen auf hohen Postamenten, über denen das Gesims vorgekröpft ist. Über den beiden in die Seitenschiffe führenden Nebenportalen mit unterbrochener obeliskenbekrönter Segmentverdachung sitzen stark reliefierte Wappenkartuschen. Das die Fassadenachse einnehmende rechteckige Hauptportal, dessen Gewände die dorische, von Pilastern getragene Triglyphenverdachung durchdringt, trägt auf hohem Sockel eine außerordentlich reich umrahmte Rundbogennische mit der Statue des heiligen Loyola. Die Wandfläche zwischen den Säulen ist durch zurückgesetzte Felder belebt. Das reiche Gesims zeigt wieder zwischen den als

Konsolen ausgebildeten Triglyphen dieselbe stark realistische kräftige Blattdekoration wie das innere Gebälk. Das Obergeschoß nimmt die untere Einteilung auf. Die Säulen stehen auf hohen, vorgekröpften Postamenten und tragen über dem verkröpften Gebälk eine reiche Balustrade. Die Mittelachse enthält das Kirchenfenster, das in eine mit Eckohren versehene Umrahmung mit aufgerollter Verdachung, in der sich eine Kartusche befindet, eingestellt ist. Die Seitenachsen sind durch kräftige Wappenkartuschen dekoriert. Die Vereinigung des dorischen Kapitäls mit dem korinthischen Blattwerk läßt auf *Fray Francisco Bautistas* Einfluß bei der Ausführung dieses Geschosses zurückschließen. Uns interessiert hier an der Fassade in erster Linie die reiche Barockumrahmung (Abb. 60) der Rund-



Abb. 60 Jesuitenkolleg in Salamanca Fassadenausschnitt

bogennische über dem Hauptportal. Die Phantasie des Künstlers, die im Innern vor dem zäh an der Überlieferung festhaltenden Konservativismus der Kirche hatte Halt machen müssen, kommt hier bei der Schmuckform des Äußeren zu voller Entfaltung. Es bekundet sich hierin die Kunstauffassung des Architekten, dem die überkommene Formenwelt mit ihren Verkröpfungen, Durchdringungen, Aufrollungen nur Mittel zur Erzielung eines linear dekorativen Schmuckes ist.

Wie einst von der lebensfreudigen, im Großen kleinen, doch im Kleinen großen Platereske zu Herreras, die klassische Formenwelt meisterlich beherrschenden herben Strenge und Größe, so hatte das Gesetz der Formermüdung die Künstler immer weiter auf der von Herrera beschrittenen Bahn gedrängt. Nur durch ein Häufen und Gruppieren des vorhandenen, in sich bis zur höchsten Vollendung ausgebildeten Formgedankens war eine weitere Steigerung gegenüber dem Bestehenden zu erreichen. Das auf sicherer Beherrschung aller Formwerte beruhende bewußte Forte und eigenwillige Ringen nach stärkeren, die bisherigen

überbietenden Wirkungen ist das Wesen des Barock. Dieser barocken, phantasiefreudigen Willkür, die in der Absicht auf reichen Schmuck sich über die klassische Form rücksichtslos hinwegsetzt, wies *Mora* bei seinem salamantinischen Bau den Weg.

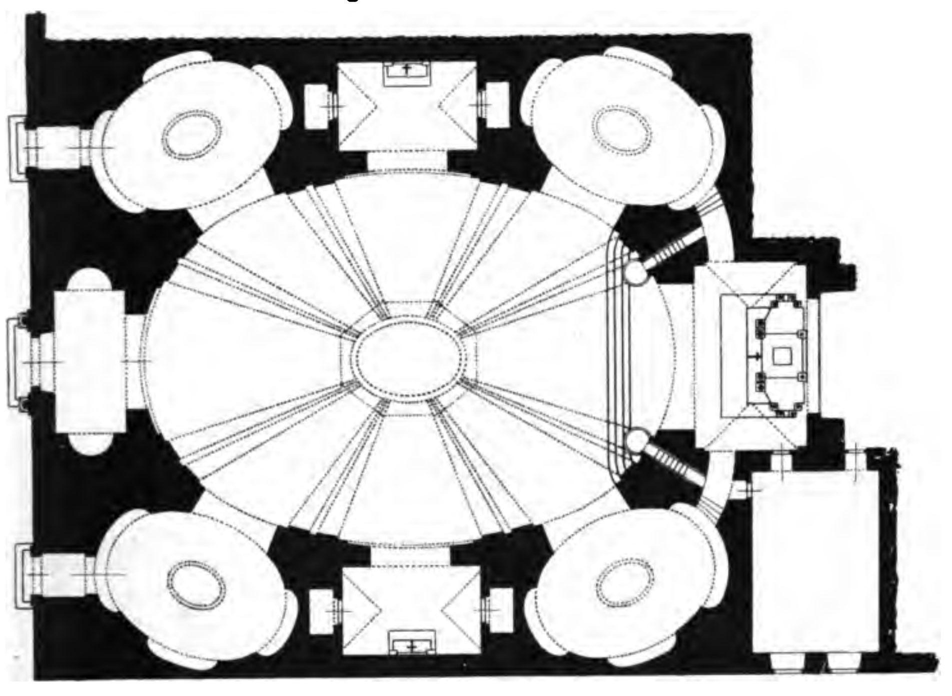
Ungefähr gleichzeitig baute Mora die im Unabhängigkeitskriege zerstörte Klosterkirche von San Gil in Madrid (1615) unter teilweiser Verwendung des von *Luis de Vega* unter Karl V. aufgeführten Baues, und (um 1619) die Südfassade des königlichen Schlosses (s. o.). Beide Bauten sind jetzt vom Erdboden verschwunden. Wie weit die Schloßfassade sein oder seiner Vorgänger Entwurf war, läßt sich in Ermangelung aller Bauakten (verbrannt 1734) nach sehr schlechten alten Stichen schwer entscheiden. Jedenfalls ist die Grundstimmung in der dreigeschossigen Fassade, deren jedes Geschoß durch Pilaster belebt war, mit ihren beiden Ecktürmen und dem hohen Portalgiebelbau viel zu heiter, als daß der Bau dem Herrera und seiner Zeit zugewiesen werden könnte. — Schon Karl V. hatte im Sommer wegen der damals noch die Umgebung bedeckenden herrlichen Wälder gern in Madrid geweilt. Im Jahre 1561 durch königliches Machtgebot von Philipp II. zum Mittelpunkte eines Weltreiches erhoben, wuchs die Stadt, die alten Königssitze Toledo und Valladolid schnell überflügelnd, nicht aus sich heraus, sondern durch den Zuzug aus aller Welt. Aber durch diese plötzliche gewaltsame Entstehung trug Madrid auch alle Merkmale solcher Großstädte an sich: „Lärmisch und voller Menschengewühl, ohne ein in Sitte und Lebensanschauung gleich geartetes Volk, ohne die Geister bindende Überlieferungen, erwies es sich jedem Neuen, Glänzenden, Auffallenden gegenüber schwach, nachgiebig, aufnahmebereit; doch ohne Kraft, Eigenes zu schaffen, als eine jener Städte, die Kunst verbrauchen, nicht erzeugen; eine Genossin von Rom, von Paris der nachmittelalterlichen Geschichte und von Berlin.“ [1]) Da nach dem Gesetze das erste Obergeschoß jeden Neubaues dem König gehörte, der es verkaufen — meist geschah dies an den Hausbesitzer — oder vermieten konnte; und da Granit, der einzige in der Umgebung vorrätige Haustein, von weit herbeizubringen und teuer zu bearbeiten ist, entstanden äußerst ärmliche, meist aus Lehm flüchtig gebaute eingeschossige Häuser. Daraus erklärten sich auch die vielen Feuersbrünste, die oft ganze Stadtviertel niederlegten. Diese Bauten müssen ziemlich viel Anklänge an Afrika gehabt haben, da uns noch in den 1707 erschienenen Délices de l'Espagne erzählt wird: des teueren Preises halber hätten die Fenster keine Glasscheiben, sondern nur eine Art Holzjalousien, hinter denen die Frauen die Passanten betrachteten, ohne selber gesehen zu werden, denn die Madrider seien sehr eifersüchtig auf die Schönheit ihrer Frauen. Die Armut dieser Weltstadt erhellt am besten aus dem Umstande, daß noch zu Velasquez' Zeiten man in den Privathäusern keine Aborte besaß, so daß Männlein wie Weiblein auf der Straße ihre Bedürfnisse befriedigen mußten. Aus diesem Grunde betrat man nie ohne Stelzenschuhe die Straße, galt Madrid noch bis in die Zeiten Ferdinand VI. hinein allgemein als die schmutzigste Hauptstadt Europas. Gewiß gab es schon damals viele Paläste des Adels, doch konnten diese sich nicht zu der Pracht und dem Reichtume anderer Länder, wie Italien, Deutschland, Frankreich, England usw. entfalten, da es bei der steten Geldnot und der rücksichtslosen Finanzwirtschaft des Monarchen nicht ratsam war, die Aufmerksamkeit und Eifersucht des absoluten Staatshauptes auf sich zu lenken. Dieser seiner Hauptstadt wollte Philipp III. ein repräsentatives Zentrum in einem Festplatze für die Stierkämpfe und die heiligen Feiern der Autos-da-fé geben.

Mora baute zu diesem Zwecke 1617—19 die Plaza mayor, ein großes Rechteck von ca. 100/200 m, rings umgeben von Rundbogenarkaden (Erdgeschoß

---

[1]) Vgl. *Gurlitt:* Geschichte d. Kunst. II. S. 450.

und Mezzanin), über denen sich die drei übrigen Geschosse mit ihren Balkons und der oberen Plattform erhoben. An der einen Seite lag, wie auch jetzt noch, die Panaderia, deren Balkon im ersten Obergeschoß bei Festlichkeiten für den Hof vorbehalten war. Da der König sich als Beschützer des Katholizismus fühlte, wohnte der Hof fast jedem Autodafé bei. Im Jahre 1672 zerstörte eine furchtbare Feuersbrunst einen großen Teil von Madrid und auch diesen Platz. Er wurde dann sofort neu aufgebaut, doch sind wir über die ursprüngliche Anlage nicht mehr unterrichtet. Die großen Bogenöffnungen an den Straßenmündungen bestanden bei der ersten Anlage sicher nicht.



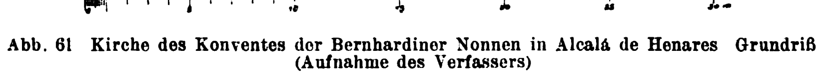


Abb. 61 Kirche des Konventes der Bernhardiner Nonnen in Alcalá de Henares Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Die elliptische Kirche des Konvents de las Recoletas Bernardas in Alcalá de Henares führt Grecos Gedanken weiter, indem an eine große, kuppelüberwölbte Ellipse in den Hauptachsen vier rechteckige, in den Nebenachsen vier elliptische Seitenkapellen sich so anlegen, daß der ganze Grundriß in ein Rechteck einbeschrieben ist (Abb. 61). Aller Schmuck ist oberhalb des Hauptsimses verlegt. Die die Wandfläche des Hauptraumes gliedernden doppelten Lisenen setzen sich in der Kuppel fort (Abb. 62) Die Felder zwischen diesen Gurtbögen sind durch ein freies, großzügig entworfenes, plastisches und vergoldetes Linienornament, sowie große ovale Fenster und Bilder belebt. Darüber erhebt sich eine zweiteilige Laterne, deren unterer elliptischer Teil von einer Dockenbalustrade bekrönt, die runden Fenster des oberen, weit breiteren Achtecks verdeckt. Von diesen Fenstern wird das die Laternendecke bildende plastische, reich bemalte

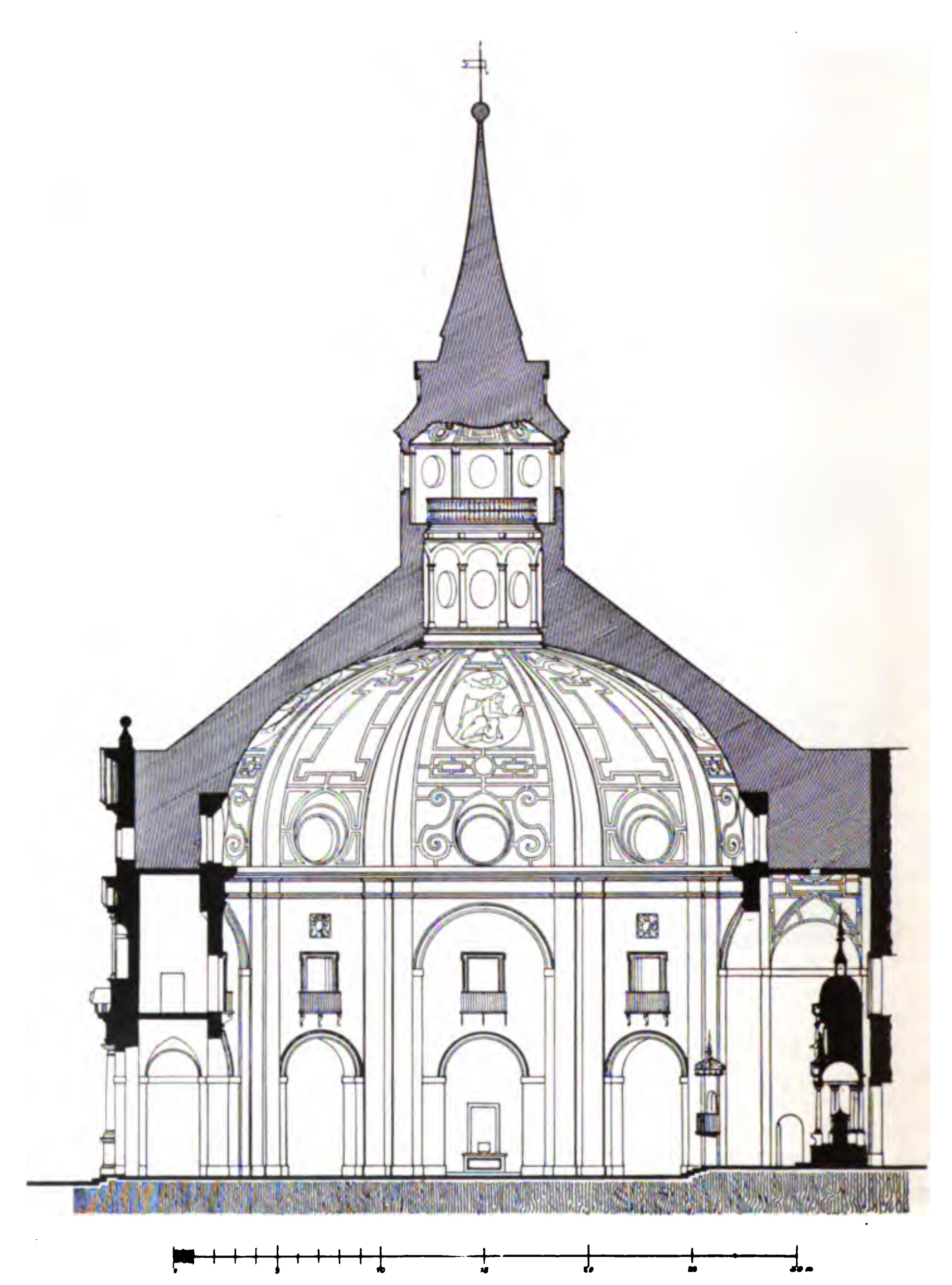


Abb. 62 Kirche des Konventes der Bernhardiner Nonnen in Alcalá de Henares
(Aufnahme des Verfassers)

Wappen des Stifters kräftig beleuchtet, während der ganze Kirchenraum von den ovalen Kuppelfenstern ein ruhiges, für die Gemälde Angelo Nardis sehr günstiges Oberlicht erhält. Nach außen tritt die Kuppel als ein achteckiges Zeltdach mit der in einem langen Helm auslaufenden Laterne in Erscheinung. Die äußerst

geschickte Grundrißanordnung, die großartige Raumwirkung, die vollkommen neue Dekorationsweise, die geschickt berechnete Laterne und der ebenso malerische wie originelle äußere Aufbau zeugen von einem Gefühl für Großräumigkeit, von einer meisterhaften Beherrschung der Perspektive und aller Lichteffekte, von einem Sinn für eigenartige malerische Wirkungen, der seinen Schöpfer den ersten Künstlern seiner Zeit einreiht. Der Umstand, daß der Kardinal Bernardo Sandoval y Rojas, der Bauherr des Sagrario in Toledo, auch diesen Bau gestiftet hat und sonst zumeist den Architekten seines Sagrario *Juan Bautista Monegro* protegierte († 1621), sowie die Annahme, dieser Bau sei schon 1612 und nicht erst 1618 vollendet worden, haben vielfach zu der Behauptung geführt, der Oberleiter des Toledaner Baues, *Juan Bautista Monegro,* habe auch die Kirche von Alcalá entworfen (vgl. No. 60). Mir erscheint die freie Linienführung der Ornamente eine logische Fortentwicklung des von *Mora* in Salamanca eingeführten Formen- und Linienspieles. Von Mora wurde der Grundriß 1617 angelegt, ihm folgte später *Sebastian de la Plaza* in der Bauleitung, der zu gleicher Zeit die Fassade des Bischofspalastes ausführte. Derselbe Geist schlichter, feierlicher Größe verleiht auch Moras anderen Profanbauten ihr charakteristisches Gepräge: dem Turm und Hause de Campillo im Walde des Escorial 1621 und den Häusern des Marqués de la Laguna auf dem Platze von Santiago in Madrid und des Don Rodrigo de Herrera in der Calle de Alcalá (1628). Durch Moras Stellung als königlicher Oberbaumeister erklärt sich sein Anteil am Pantheon des Escorial 1619, sowie daß er (vielleicht aber auch sein Onkel) die großen Katafalke für die Trauermessen anläßlich des Todes Philipps III. in den Kirchen San Geronimo und Sto. Domingo el Real in Madrid zeichnete, daß nach seinem Entwurfe *Giraldo de Merlo, Jorge Manuel* und *Juan Muñoz* 1618 den Hochaltar im Nonnenkloster S. Gerónimo zu Guadalupe ausführten, daß er die Casa de Caballeros in Aranjuez nach Herreras Plänen weiterführte, und daß er am 14. Mai 1625 Pläne für die Fortführung des von Rodrigo Gil de Hontañon begonnenen Colegio del Rey in Salamanca vorlegte, die am 13. Juni die königliche Genehmigung fanden. Auch das Colegio del Rey in Alcalá de Henares stammt von ihm. Sein Plan für eine Kathedrale in Madrid, die nach dem Befehl Philipps IV. vom 17. April 1624 auf dem Platze Santa Maria errichtet werden sollte, blieb unausgeführt. Ihm werden auch die Pläne für die dorische, 1606 vom Duque de Lerma gegründete Kirche der Trinitarios descalzos in Madrid und das 1628 vollendete Portal an der Kirche der Nonnen von Konstantinopel in Madrid zugeschrieben. Der Portalbau, den er 1625 für die Parochialkirche in Rentería in Guipuzcoa entwarf und *Cristóbal de Zumarresta* ausführte, baut sich in zwei Geschossen auf. Das untere enthält das eigentliche Portal, das vier dorische Säulen einrahmen, zwischen deren Interkolumnien sich vier Nischen befinden. Das obere Geschoß enthält nur zwei korinthische Säulen mit der Statue der Señora de la Asuncion in der Mitte. Wie weit sein Anteil sich bei dem Jesuitenkonvent in Alcalá de Henares erstreckt, ist schon besprochen. Auch seinem Entwurf für die Nordfassade der Kathedrale in Jaén dürfte wohl jener des *Juan de Aranda,* eines von seinem Bischof sehr protegierten Künstlers, vorgezogen worden sein. Bei den Plänen des Ochavo in Toledo war Moras Stimme für Vergara 1628 ausschlaggebend. Den Entwurf zum Palacio de los Consejos, einst Palacio del Duque de Uceda in Madrid, schuf *Francisco de Herrera.* Erst nach dessen Tode übernahm Mora die Bauleitung. Sein künstlerischer Anteil ist also sehr gering. Die allgemeine Anerkennung, die seinen Arbeiten zuteil wurde, bezeugen die vielen äußeren Ehrungen und reichen Glücksgüter, mit denen er bis zu seinem Ende (wahrscheinlich im Februar 1648) gesegnet war.

64. Alonso Carbonel

Dem Mora folgte *Alonso Carbonel* in seiner Stellung als Maestro mayor aller königlichen Bauten, ein Bildhauer und Architekt, der sie bis 1660 einnahm und dessen Name eng verbunden ist mit dem bedeutendsten uns bekannten Privatpalaste aus der Zeit Philipps III., dem jetzigen Rathause von Madrid (Abb. 63). Es ist bezeichnend für die Hauptstadt des absolutistischen Spanien, daß der Oberbürgermeister der Stadt ausschließlich ein Hofbeamter ist, ganz im Gegensatze zu den Leitern deutscher oder englischer freier Städte jener Zeit. Während z. B. der

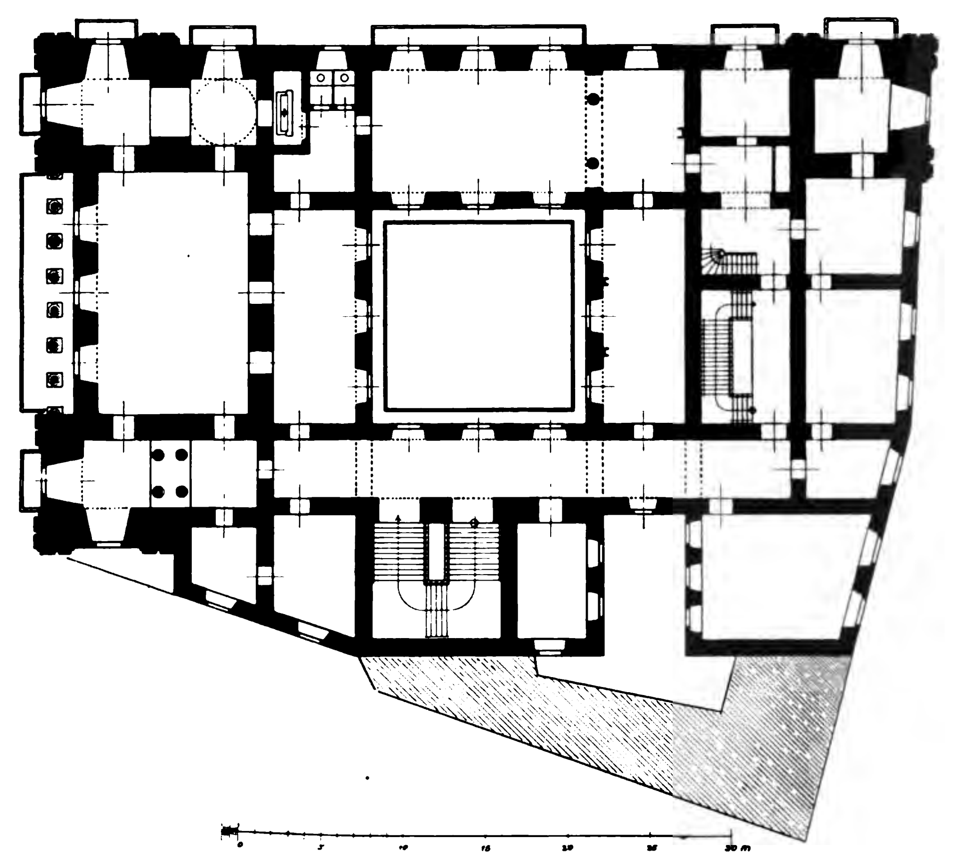


Abb. 63 Rathaus in Madrid Obergeschoß (Aufnahme des Verfassers)

Lord-Mayor von London dem neuen König entgegenfährt, um ihm den Einzug in London zu erlauben, fährt der Oberbürgermeister von Madrid zum König, um ihm für die hohe Gnade zu danken, daß er ihm, der Königin, den Prinzen und Prinzessinnen am zweiten Ostertage jeden Jahres die Hand küssen darf. Hieraus erklärt sich, daß man in Madrid viel später als in den anderen Hauptstädten an den Bau eines eigenen Rathauses dachte; die Ratssitzungen fanden abwechselnd im Mirador del Rey und im Kapitelsaale der Kirche San Salvador statt, bis schließlich 1595 der Stadt die Erlaubnis zu einem Neubau erteilt wurde. Man erwarb ein Haus, das einst dem Präsidenten von Kastilien, Juan Acuña, gehört hatte. Trotz der vielen Umbauten von den Zeiten *Carbonels* bis hin zu denen *Villanuevas* zeigt doch noch der Grundriß mit seinen kräftigen Eck-

türmen und den um einen quadratischen Hof ohne Korridore sich gruppierenden Festsälen, sowie den an die Korridore sich reihenden Nebenräumen und Treppen die Grundzüge eines Baues jener Zeit. Da die Außenerscheinung dieses Palastes durch die vielen späteren Umbauten wesentlich verändert worden sind, sei auf Nr. 69 verwiesen.

65. Juan Martinez und die Anfänge des Barock in Sevilla

Ungefähr gleichzeitig mit Juan Gomez de Moras Auftreten vollzog sich auch im Süden des Landes in der größten Handelsstadt des Reiches ein wesentlicher Umschwung. *Juan Martinez* führte seit 1612 in Sevilla bei seinen Bauten die italienische Barockdekoration auch in der kirchlichen Innenarchitektur ein, wie sie sich in Genua und anderen Orten schon zu schönster Blüte entfaltet hatte. Einst war die italienische Kunst über Aragons ersten Seehafen Barcelona in Spanien importiert worden, jetzt hatte Sevilla alle andern Handelsstädte überflügelt, und mit dem Handel kamen auch neue Formen. Diese zeigten sich zuerst in einer Festdekoration mit Blumengewinden, Wappenkartuschen und all jenen bologneser Schmuckformen, denn Sevilla war vom Mittelalter her noch überreich mit Kirchen versorgt. Die gotischen Kirchen im Geiste seiner Zeit umzudekorieren, war *Juan Martinez* berufen. Die maurische Formenwelt hatte sich in Sevilla länger als in Granada erhalten. Da der Eroberer Granada stets als das Herz der Maurenherrschaft in Spanien betrachtet hatte und von der Regierung daselbst seit der Unterwerfung maurische Sitte und Bauweise verboten worden waren, so hatte sich Granada zum Zentrum der Moderne entwickelt, während man in Sevilla an der heimischen maurischen Bauweise festhielt und sie nur mit den neuen Formen vereinte; den Weg hierfür hatte 1549 *Juan Fernandez* durch das Cenador (Speisesaal) genannte Gartenhaus Karls V. im Alcázargarten gewiesen. Die farbige Fliesenbekleidung der Wände, die Artesonado-Holzdecken des Mudejar und vor allem die ganze Grundrißanordnung der Wohnräume um einen von Säulenarkaden umgebenen Hof mit Brunnen in der Mitte des Hauses, sind für Sevilla charakteristisch. Martinez dekorierte die Kirchen um, indem er die maurischen Holzdecken unversehrt beibehielt und die alten Wände mit seiner neuen Stuckdekoration verhüllte. Sein erster Bau dieser Art war die Kirche Santa Clara in Sevilla, eine zweiteilige Saalkirche, an deren Ende sich die dicht vergitterten Räume der Nonnen anlegen. Der vordere Raum ist mit einer Holzdecke überspannt, während der zweite, später geschaffene Raum ein gotisches Sterngewölbe hat. Martinez dekorierte die Wandfläche, indem er sie durch einen kräftigen Konsolensims in zwei Hälften teilte. Die Art, wie er hier die Achsen der unteren Rundbogenaltarnischen mit denen der Fenster des Obergeschosses abwechseln läßt und die verbleibende Mauer mit Festons, Kartuschen, Platten etc. schmückte, zeigt, daß es ihm darauf ankam, einen bei allem Reichtum ruhigen Rhythmus zu schaffen. San Lorenzo ist eine spätgotische fünfschiffige Kirche, auf deren Spitzbogenpfeiler er ein barockes Kämpfergesims aufputzte, während er über dem Hochaltar eine Barockkuppel mit reichem Rippenwerk über kräftigem Konsolengesims schuf. Die Zwickel belebte er mit Diamantquadern. San Pedro in Sevilla ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit seitlichem Kapellenkranze, tiefem überwölbten Altarraume, Artesonadodecken und kleinen Gadenfenstern. Das Hauptinteresse an diesem Bau kann das 1624 vollendete Hauptportal beanspruchen, dessen reiche Umrahmungen, Verkröpfungen, Verdoppelungen usw. zeigen, zu welch originellen Gebilden der Spanier die italienische Formenwelt der Bologneser Schule steigerte. Turm und Hochaltar der 1515—55 erbauten Pfarrkirche von Tudela de Duero vollendete Martinez im Jahre 1614.

66. *Wendel Dietterlins Einfluss*

Wendel Dietterlins 1593—99 in Straßburg erschienene fünfbändige Architectura mit ihren 209 Kupferstichtafeln in Tausenden von Abzügen über die ganze Welt verbreitet, hatte weit größeren Einfluß als Moras Jesuitenkolleg auf den Einzug des Barockempfindens, auf den Sieg phantasievollster, die ganze Architekturform in ein freies Linienspiel auflösender Dekoration gehabt. Die deutschen Renaissanceformen in jenen Idealentwürfen blieben den Spaniern stets unverständlich, doch waren es jene Motive, die sie an heimische Gebilde erinnerten, wie das Pflanzenwerk und die ausgesägten und aufgelegten Platten, deren dekorativen Wert man jetzt erkannte, und die, immer weiter und reicher ausgebildet, für das spanische Kunstschaffen bestimmend wurden. Die große Architekturform trat von nun an immer mehr hinter den Schmuck zurück, ward von ihm bedeckt.

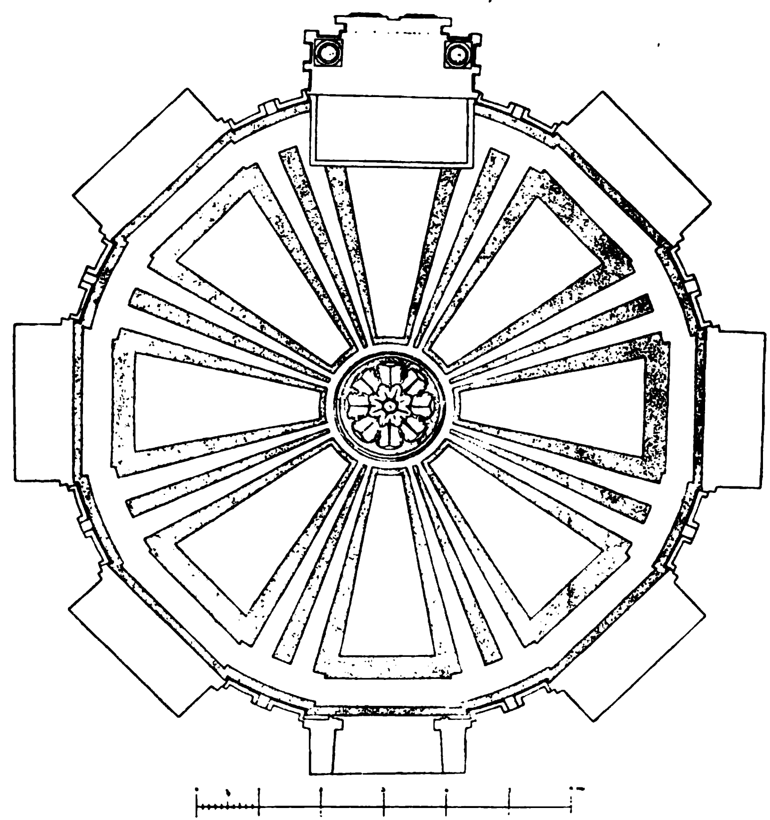


Abb. 64 Pantheon im Escorial Grundriß (Nach P. Fr. de los Santos)

67. *Juan Baptista Crescenzi: Das Pantheon im Escorial*

Der erste Bau, bei dem das pflanzliche Ornament die Architektur teilweise verdeckt, ist das Pantheon der Könige im Escorial. Sein Erbauer, *Juan Baptista Crescenzi (Bautista Crescencio, Crescenzio, Crescenci) de Castilla, Marques de la Torre* (Ritter von San Jago), Sprosse einer römischen Adelsfamilie, nahm schon in sehr frühen Jahren bei Pomerancio Malunterricht und studierte später auch Architektur. Sein Vater hatte für seine Söhne und einige andere begabte Knaben eine Malerakademie gegründet. Einige Kinder, die er auf die Pendentifs der Kapelle Oricelli in San Andrea della Valle zu Rom teils in Öl gemalt, teils in

Stuck modelliert hatte, lenkten die Aufmerksamkeit Papst Pauls V. auf den jungen Künstler. Von ihm zum Superintendenten der Capilla Paulina und aller Malereien in seinem Pontifikate ernannt, erwarb sich Crescenzi die Zufriedenheit und Achtung des Papstes wie der Künstler. Von Kardinal Zapeta, der ihn durch seinen Bruder, den Erzbischof Kardinal Crescenzi, kennen gelernt, überredet, ihm 1617 nach Madrid zu folgen, errang er sich sehr schnell durch die Protektion seines Gönners und verschiedene im königlichen Auftrage gemalte Stilleben die Gunst Philipps III. und einen Namen in Kunstkreisen. Als Sieger bei dem Wettbewerb um die Ausgestaltung des Pantheon im Escorial übertrug ihm der König noch 1617 den Bau. Dies Pantheon ist ein achteckiger, mit einer Kuppel überdeckter Raum (Abb. 64). In jeder Seite stehen zwischen zwei korinthischen Pilastern vier reiche Bronzesärge. Die dem Eingange gegenüberliegende Wand ist als Altar verwandt. Das Licht empfängt der Raum von einer der Rundbogenlünetten über dem Hauptgesimse (Abb. 65). Über die kostbare, überaus zart und reich profilierte Jaspisarchitektur der Wände und Decken legen sich üppige vergoldete Bronzeornamente und fliegende fackelhaltende Putten. Die lebensfrohe, alles

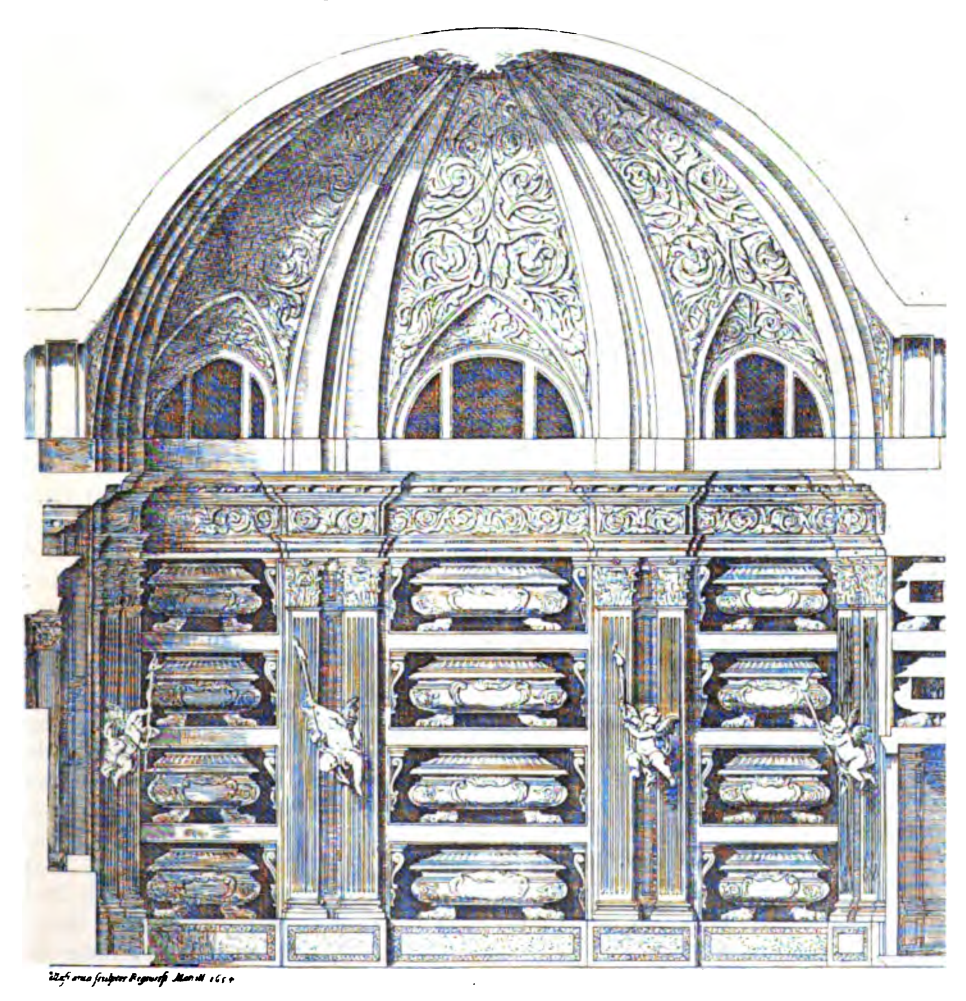


Abb. 65 Pantheon im Escorial Querschnitt (Nach dem Stich von Villafranca)

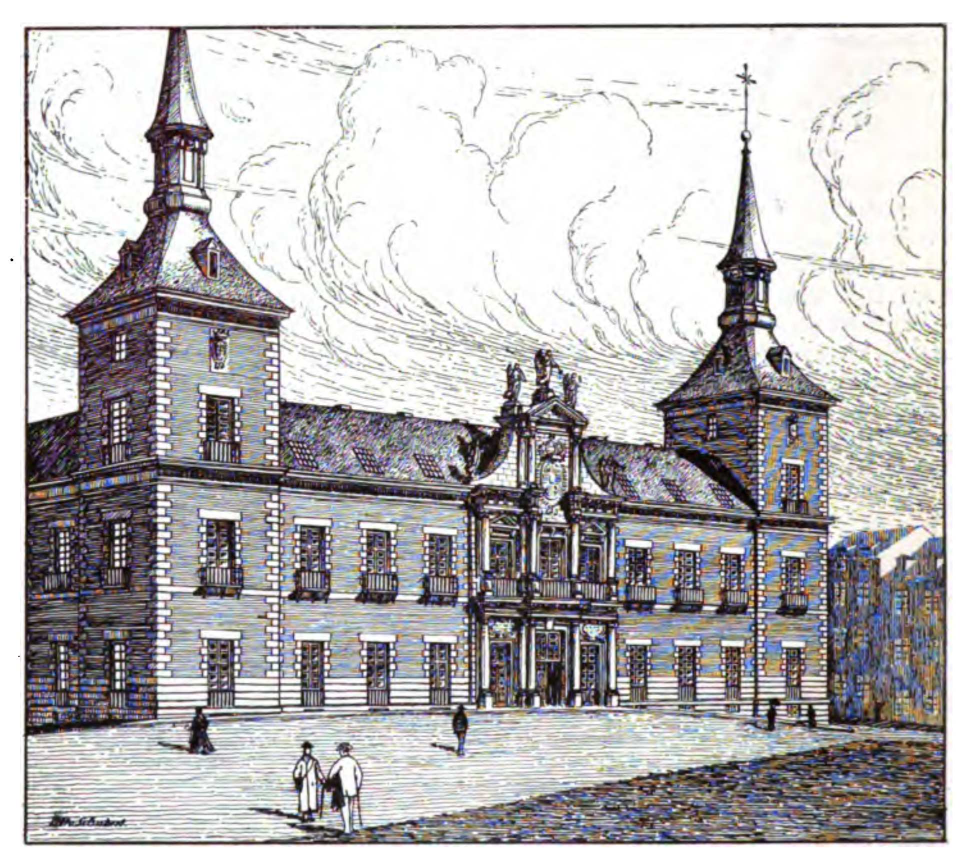


Abb. 66 Hofgefängnis in Madrid (Jetzt Staatsministerium)

Bisherige überbietende, mit Schmuck überladene Pracht dieser Grabesgruft bildet einen grellen Gegensatz zu dem feierlichen, strengen Ernste der Schöpfung Herreras. Vom 9. Mai bis 11. Dezember 1619 reiste Crescenzi über Genua, Mailand, Parma, Mantua, Florenz nach Rom, um die Künstler für die Ausführung seiner Pläne selber anzuwerben, von seinem Könige reich mit Empfehlungen ausgestattet. Er vertiefte den Boden des Pantheons um 5½ Fuß und ließ die Wände in Granit neu aufmauern und mit Jaspis und Bronze bekleiden. Als die Kuppel vollendet war, zeigte sich eine Quelle, deren man nicht Herr werden konnte, so daß man schon daran dachte, das ganze Pantheon wieder abzubrechen und an einer anderen Stelle neu zu errichten. Schließlich glückte es 1645 dem dafür zum Bischof von Astorga ernannten Mönche *P. Fray Nicolas de Madrid*, die Quelle abzulenken, durch ein Fenster in der Kirchenwand Licht nach den Lünetten zu leiten und eine bequeme Treppe zu schaffen. Am 16. März 1654 wurden die drei Monarchen mit ihren Gattinnen hier beigesetzt. In der Kirche waren fünf Katafalke errichtet und die Sakristei mit den kostbarsten Gemälden aus den königlichen Schlössern anläßlich dieses Festes ausgeschmückt. Philipps III. Tod am 31. März 1621 hatte den Bau sehr verzögert, doch blieb die königliche Gunst dem Crescenzi auch unter dessen Nachfolger, Philipp IV., treu. Er erhielt die Oberleitung aller königlichen Bauten und, seitdem er am 14. Oktober 1630 zum Ministro de la junta de obras y bosques ernannt worden war, auch die aller

andern künstlerischen Unternehmungen am Hofe. So entwarf er beispielsweise die Urne der Kaiserin im Convento de las Descalzas Reales zu Madrid, und wahrscheinlich auch den Katafalk für Philipp III.

Das Raumprinzip dieser königlichen Begräbnisgruft blieb noch für das 1696 von *Felipe Sanchez* begonnene, erst 1728 von *Felipe de la Peña* vollendete elliptische Pantheon der Duques del Infantado in der Kirche San Francisco zu Guadalajara vorbildlich.

68. Crescenzis Profanbauten

Crescenzis größter Bau, das Madrider Hofgefängnis, später Palacio de la Audiencia, jetzt Staatsministerium (Abb. 66), am 14. September 1629 begonnen, 1643 vollendet, ist ein vornehmer, zweigeschossiger Palast, dessen elfachsige Fassade durch zwei hohe Türme flankiert wird, während das Hauptportal

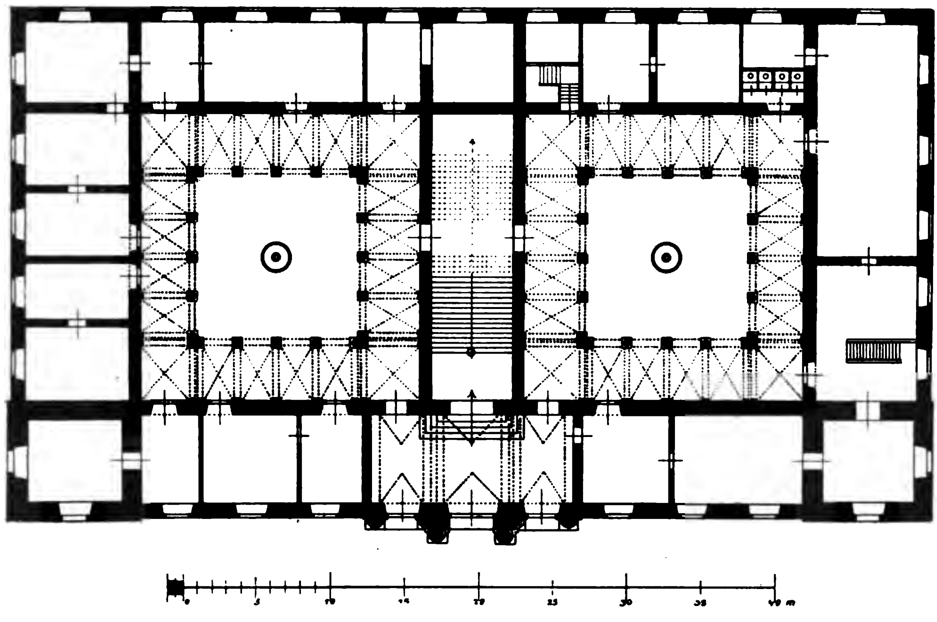


Abb. 67 Hofgefängnis (jetzt Staatsministerium) in Madrid Grundriß (Nach dem Plano Parcelario de Madrid)

ebenso wie an der Südfassade des königlichen Schlosses durch einen bis zur Firsthöhe emporreichenden dreiachsigen Giebelbau mit einem riesigen, die Gesimse durchbrechenden königlichen Wappen betont ist. Dieses Portal, die gequaderten Fensterumrahmungen, die Eckquaderung der Türme, der Sockel und die Gesimse bestehen aus Granit, die übrigen Mauerflächen aus Ziegeln, das Dach und die Turmhelme sind in Schiefer gedeckt. Das Streben nach feierlicher, ruhiger Größe bei stark malerischem Grundprinzip ist diesem Bau im Äußeren wie im Innern eigen. Eine breite einarmige Treppe, die vom Vestibül nach dem Obergeschoß führt, teilt ihn in zwei Teile. Beiderseits von dieser Treppe liegt je ein quadratischer, von doppelten Säulenarkaden umgebener Hof (Abb. 67). Die einzelnen Räume gruppieren sich um diese Arkaden, an deren Rundbogenzwickeln sich die reiche Gestaltungskraft des Künstlers entfaltet.

Dasselbe Streben nach feierlicher Größe war auch dem 1631 vollendeten Palast von Buen Retiro eigen, den der Günstling Philipps IV. von erpreßten

und geschenkten Geldern erbaut und mit den erlesensten Kunstwerken aller Zeiten, die er aus den königlichen Schlössern entnommen hatte, auf das prächtigste ausgestattet hatte. Er schenkte ihn seinem Könige, um dessen Aufmerksamkeit von der unglücklichen äußeren Politik abzulenken. Und während die Monarchie eine Niederlage nach der andern erlitt, wurden hier Feste über Feste gefeiert. Das Schloß lehnte sich nordwestlich an das Kloster und Haus Philipps II. an: ein mächtiges Quadrat mit niedrigem Sockel und hohem Erdgeschoß, die Ecken durch Türme belebt. Von dem 1631 vollendeten Bau, der, wie schon gesagt, ausschließlich für Festlichkeiten bestimmt, selbst in den Augenblicken höchster Not für solche verwandt wurde, hat sich bei den Verwüstungen und Zerstörungen des Erbfolgekrieges nur der Nordflügel mit einem der Türme erhalten: der Salon de los Reinos, ein großer, beiderseitig erleuchteter Festsaal, dessen Spiegelgewölbe ganz mit vergoldeten Arabesken bedeckt sind. Im Ostflügel befand sich das Theater und das alte Ballhaus. *Juan Baptista Crescenzi* erhielt in Anbetracht seiner Verdienste um diesen Bau und seine früheren Schöpfungen den Titel „de Castilla“ mit dem Zusatze „Marques de la Torre“, das Kreuz von Santiago und wurde 1635 zum Mayordomo de semana mit 140 Dukaten Monatsgehalt außer seinem Einkommen aus dem Heredamiento de Aranjuez und den übrigen Ämtern auf Lebenszeit ernannt. Infolge seiner außerordentlichen Kunstliebe und seiner amtlichen Stellung war sein Haus, ein wahres Museum an Bildern, Statuen, Zeichnungen, Maschinen, eines der geistigen Zentren von Madrid unter der Regierung Philipps IV. geworden. Er starb im Alter von 65 Jahren 1660 zu Madrid und wurde mit großem Pomp im Konvent del Carmen zu Madrid begraben.

69. Alonso Carbonel und seine Beziehungen zu den Hauptvertretern der florentinisch-römischen Schule

Im Jahre 1637 wurde der Haupthof des Buen Retiro mit steinernen Bogenarkaden umgeben und das große Theater erbaut, das für Spaniens Kunst die größte Bedeutung erlangen sollte. Zwar hatten gerade damals Juan Baptista Crescenzi und Juan Gomez de Mora die beiden obersten Beamtenstellen des Landes inne, doch scheint sich ihre Tätigkeit hier nur auf das Unterschreiben der Zeichnungen beschränkt zu haben, denn Philipp IV. übertrug 1633 dem Bildhauer-Architekten *Alonso Carbonel* (s. o.), der ihm seit dem 6. Februar 1627 als Bauführer des Alcázar zu Madrid, des Schlosses Prado und der Casa del Campo gedient hatte, die Oberleitung und Entwurf aller Bauten am Buen Retiro. Im Jahre 1624 tauchte Carbonel zuerst in der Kunstwelt auf, als er den Auftrag erhielt, gemeinschaftlich mit dem Maler *Eugenio Caxés* (geb. zu Madrid 1577, † 1642) den Hochaltar der Kirche Merced calzada in Madrid und anläßlich der Kanonisation des heiligen Isidro Labrador einen zweiten Altar für dieselbe Kirche zu schaffen (der Hochaltar wurde Anfang des 18. Jahrhunderts in die Provinz geschafft). *Eugenio Caxés* (oder Cajesi) gehört mit *Bartolomeo* und *Vicenzio Carducci* und *Angelo Nardi* und andern der aus Oberitalien stammenden Gruppe von Künstlern an, die als Vertreter der florentinisch-römischen Schule sich zugleich als Verwalter des höchsten Kunsterbes betrachteten. Für ihr verstandesmäßig epigonenhaftes Schaffen, für das ganze Zeitalter der dominikanischen und jesuitischen gelehrten Führerschaft im Hochschulwesen sind *Vicenzio Carduccis* 1633 erschienene Gespräche über Malerei bezeichnend. Nach dem Gegenstande, der Höhe des Inhaltes bewertet er das Bild. „Nicht die Wahrheit, die äußere Lebendigkeit macht ihm die Kunst aus. Die Natur müsse im Geiste Michelangelos erfaßt, durch immer erneutes Zeichnen dem Geiste eingeprägt, aus der Kenntnis der guten Formen und Verhältnisse erfunden, aus dem Geiste auf die Bildfläche aufgebaut werden. Sie beruhe auf einem tiefen Wissen

der Form und des Ausdruckes, sie sei eine Gelehrsamkeit, die durch die großen Meister endgültig klargelegt wurde, und die neu finden zu wollen, eine Vermessenheit sei."[1]) Für die Annahme, daß Carbonels Altäre in diesem verstandesmäßig nüchternen Geiste geschaffen waren, spricht die Tatsache, daß man sie wegen ihrer Trockenheit im Anfange des 18. Jahrhunderts entfernte und durch Barockschöpfungen ersetzte. Im Buen Retiro baute er die den Hof umgebenden Säulenarkaden und, wie oben gesagt, das große Theater, die Wiege des spanischen Schauspieles und der ganzen Dekorationskunst. Sein ursprünglicher, wegen der hohen Kosten leider nicht ausgeführter Entwurf war eine sehr bequeme, zweckentsprechende und dabei doch würdige Anlage. Die Mitte der etwa 134 m langen, dem Prado zugekehrten Fassade sollten drei durch acht Säulen ausgezeichnete Portale einnehmen, deren mittelstes auf die dreiarmige Treppe führen und die beiden seitlichen als Durchfahrten für die Hofequipagen dienen sollten. Offene, überwölbte Pfeilerarkaden sollten sich beiderseits an diese Mitte anschließen. Etwas von den diesen Hauptbau beendenden Türmen getrennt legten sich rechtwinklig dazu die in je einem Turme endenden, etwa 65 m langen Flügel für die Dienerschaft und Nebenräume, so daß das Ganze nach dem Prado zu einen eindrucksvollen Ehrenhof gebildet hätte. Hiervon kam aber, wie schon erwähnt, nichts zur Ausführung. Am 2. August 1635 erhielt er den Auftrag, seinen Entwurf für die Ermita de San Antonio auszuführen, ein malerisches, von einem doppelten Wassergraben umgebenes, zweigeschossiges Lusthäuschen mit reichem Dachaufbau. Leider wurde später rings um diesen Bau die Porzellanfabrik von Buen Retiro aufgeführt und teilte er von da an ihr Schicksal. Die Arbeiten für den großen See, ein von Pavillons umgebenes, riesiges, für Seeschlachten und ähnliche Veranstaltungen bestimmtes rechteckiges Wasserbecken nahm er 1638 in Angriff und am 9. März 1657 begann er den Cason genannten Teil des Buen Retiro.

Die innere Ausstattung dieses Schlosses, ebenso wie die Erbauung des Landhauses La Zarzuela wurde, nach den Rechnungen zu urteilen, 1636 nicht dem Oberbaumeister Juan Gomez de Mora, sondern *Juan de Aguilar,* dem Architekten des Infanten Fernando, des Bruders Philipps IV., übertragen. Hier ließ der Infant seinen Bruder die danach „Zarzuelas" benannten Sprechopern vorführen. Aguilar schuf eine rechteckige, durch ein Sockelgeschoß etwas erhöhte, eingeschossige Anlage, deren Wand er nach Ammanatis Vorbilde am Palazzo Pitti mit gequaderten Fensterumrahmungen und Pilastern belebte, die den die Fläche gliedernden Lisenen vorgelegt sind. Die großen, kühlen Säle, bei verhältnismäßig kleinen Wirtschaftsräumen, waren ausschließlich für vorübergehenden Aufenthalt des Hofes bei Jagdausflügen bestimmt. Dieser Bau steht in dem oberen Teile des ihn rings in zwei Terrassen umgebenden, streng stilisierten italienischen Gartens. Aber selbst bei einem so kleinen Jagdschlößchen ist auf jede malerische Gruppierung zugunsten seiner feierlich großen Einfachheit verzichtet.

Inwieweit *Carbonel* nach Crescenzis Angaben, inwieweit nach eigenem Entwurfe er die Zeichnung zum Portal, der Treppe, Altar und Fußboden des Pantheon im Escorial ausführte, ist nicht aufgeklärt.

1644 begann der Bau des Rathauses von Madrid (Abb. 68). Da uns überliefert wird, *Carbonel* habe hierzu alle Grundrisse und Aufrisse gezeichnet,

---

[1]) Vgl. *Gurlitt:* Geschichte der Kunst. — *Luis Carducci* oder Carduchi oder Carducho, ein Neffe des Vicenzio Carducci, schrieb 1634 „Modos de medir jurisdicciones y tierras" und publizierte 1637 in Alcalá die „Seis primeros libros de los elementos geométricos de Euclides". † 24. Februar 1657.

und da dieser 1648 dem Juan Gomez de Mora in der Stellung eines Maestro mayor aller königlichen Bauten gefolgt war, ist der jetzige Bau als Werk dieses Meisters zu betrachten. Die Grundrißanlage war in ihren Grundzügen durch den alten Palast (s. Nr. 64) gegeben. Von Carbonel stammt nur die ansprechende äußere Architektur mit Ausnahme der beiden großen Barockportale und der von *Juan de Villanueva* geschaffenen Säulengalerie. Auch die herabhängenden laubsägebrettartig ausgebildeten Platten unter dem Hauptgesimse der Türme und an den beschieferten Turmhelmlaternen sind spät barocke, freilich schon im Mudejar



Abb. 68 Rathaus von Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

und bei Wendel Dietterlin vorkommende Motive. Doch ist es nicht unmöglich, daß auch diese Bauteile von Carbonel stammen, da er erst im September 1660 starb. Das stark malerische Empfinden des Künstlers, das sich im reizvollen Gesamtaufbau und den durch die Materialechtheit bedingten Farbenwechsel offenbart, gemeinschaftlich mit der streng klassischen Detaillierung, entsprechen vortrefflich der festlich feierlichen Bestimmung dieses Repräsentationshauses. Um die innere Ausschmückung mit Fresken und Bildern machten sich später besonders Palomino und Goya verdient.

70. Die Jesuitenkirchen des Fray Francisco Bautista

In der Freiheit der dekorativen Umgestaltung der klassischen Formen ging der *Fray Francisco Bautista,* Koadjutor der Gesellschaft Jesu, viel weiter als Juan Baptista Crescenzi, indem er bei dem Bau der 1626 bis nach 1651 errichteten Hauptkirche von Madrid, San Isidro el Real (Abb. 69), das dorische Kapitäl und korinthische Blattwerk zu einer neuen, später viel verwandten



Abb. 69 San Isidro el Real in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

Ordnung, der sechsten Ordnung des Scamozzi entsprechend vereinte. Er knüpfte hierbei, wie bei der Detaillierung des Hauptsimses, an San Vicente de Fóra in Lissabon an. Besonders wirkungsvoll ist diese Ordnung bei den kräftigen Halbsäulen der von zwei unvollendeten Türmen flankierten Fassade. Charakteristisch für den Architekten ist das Zusammenfassen der drei übereinander befindlichen Fenster zu je einem die Gurtgesimse durchdringenden Systeme, sowie die eigenwillige, ohrenartige Ausbildung der Gewände. Im Innern wie bei der Fassade dieselbe wuchtige Monumentalität, dieselbe spielende Beherrschung des ganzen architektonischen Apparates der Säulenordnung. Das 1564—67 an derselben Stelle erbaute Jesuitenkolleg war im Anfang des 17. Jahrhunderts niedergerissen worden, um einem weit großartigeren, mit Hilfe der von der deutschen Kaiserin Maria gestifteten Gelder errichteten Neubau Platz zu machen. Für die Kirche war das Vorbild so vieler Jesuitenkirchen maßgebend, der Gesú in Rom, d. h. das große lateinische Kreuz mit hoher Vierungskuppel und seitlichem Kapellenkranze. Grundriß wie Aufriß zeigen auch hier das Streben nach ruhig großartigem Rhythmus (Abb. 70/71). Über den Kapellen zieht sich um die ganze Kirche die Empore für den Konvent. Der Ordensregel entsprechend mit seinem auf kunstgerechte Ausbildung der Musik so gut wie verzichtenden, die Predigt aber bevorzugenden Ritus, ordnete man keine Orgel und auch nicht den in Spaniens Pfarrkirchen dieser Zeit nie fehlenden Chor an, sondern stellte das Chorgestühl in dem Hochaltarraume auf rings um den Altartisch. Diesen Hochaltarraum hat später *Don Ventura Rodriguez* restauriert. Von ihm stammen die beiden Orgeln und seine ganze klassizistische Dekoration. Er schuf auch den jetzigen Hochaltar, freilich unter Verwendung des alten, indem er für die Gemälde *Anton Raphael Mengs* und für die Plastik *Juan Pascual de Mena* und *Pereira* heranzog. Trotz der vergoldeten Rokokoornamente, mit denen die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts den ganzen Bau bedeckt hat, gehört dieses Werk in bezug auf monumentale Großräumigkeit und geistreich spielende Bewältigung aller architektonischen Schwierig-

keiten zu den hervorragendsten Leistungen der ganzen jesuitischen Kunst. Als im Jahre 1767 die Jesuiten aus dem Lande vertrieben wurden, taufte man die Kirche von San Franciso Javier auf den aus dem Arbeiterstande hervorgegangenen

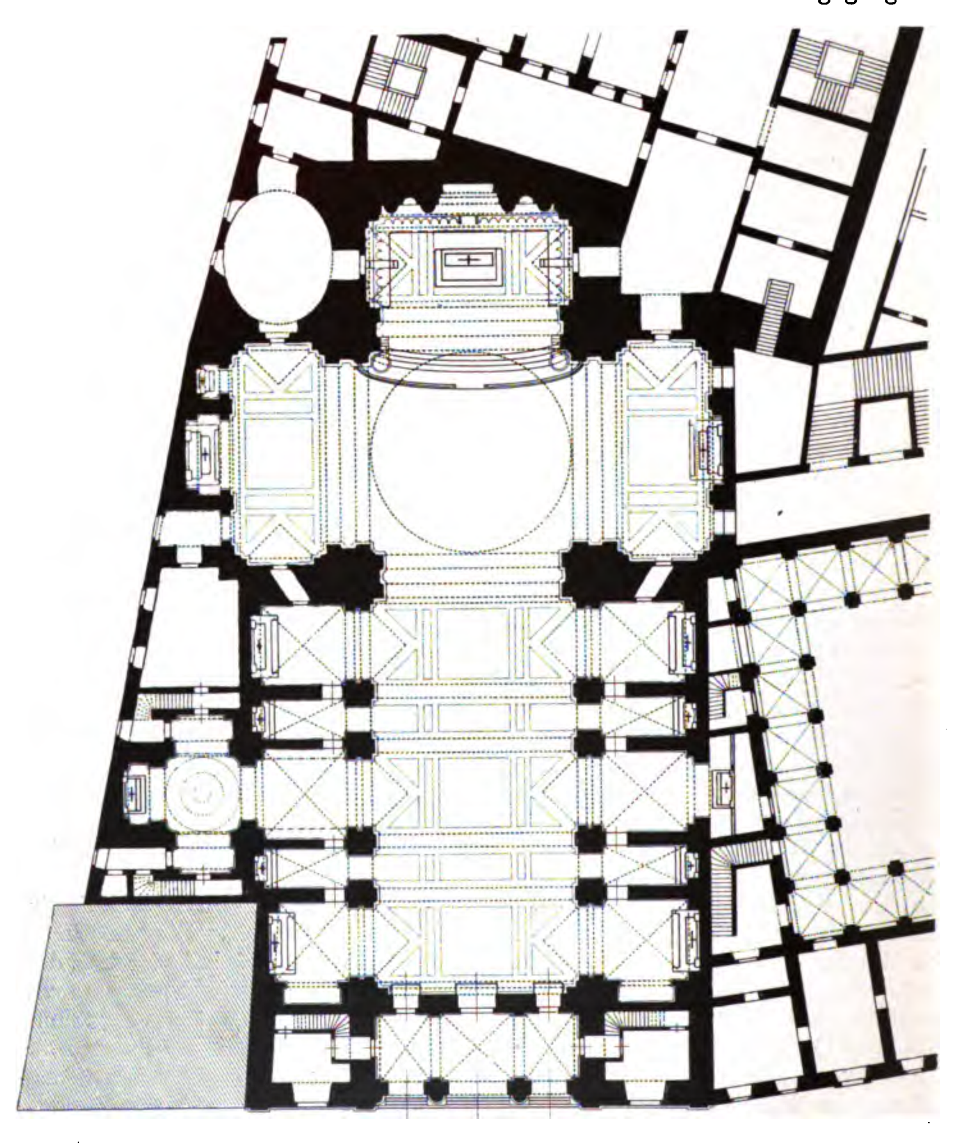


Abb. 70 San Isidro el Real in Madrid Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Schutzpatron von Madrid, San Isidro, um. Als größte Kirche von Madrid war sie Zeuge vieler geschichtlicher Ereignisse und Feste. [1]) In der Raumbildung ist die

[1]) Hier hielt am 22. Dezember 1808 José Bonaparte bei seiner Rückkehr nach Madrid jene berühmte Rede. In der Vorhalle dieser Kirche wurde 1886 der Bischof von Madrid ermordet (s. unter Jesuitenkirche).

gleichfalls von Bautista erbaute weit kleinere Kirche del Salvador in Madrid, früher Jesuitennoviziat, von San Isidro nur wenig verschieden.

Dieselbe logisch konsequente, in geistreichen Detaillösungen schwelgende Großzügigkeit, die dem Jesuitismus überall eigen ist, weht uns in dem Toledaner Bruderbau San Juan Bautista entgegen (Abb. 72). Hier wie dort die gleiche neue Säulenordnung und Gesimsbildung, dieselben ohrenartigen Fenstergewände, dasselbe scheinbar spielende Beherrschen aller architektonischen Ausdrucksmittel.

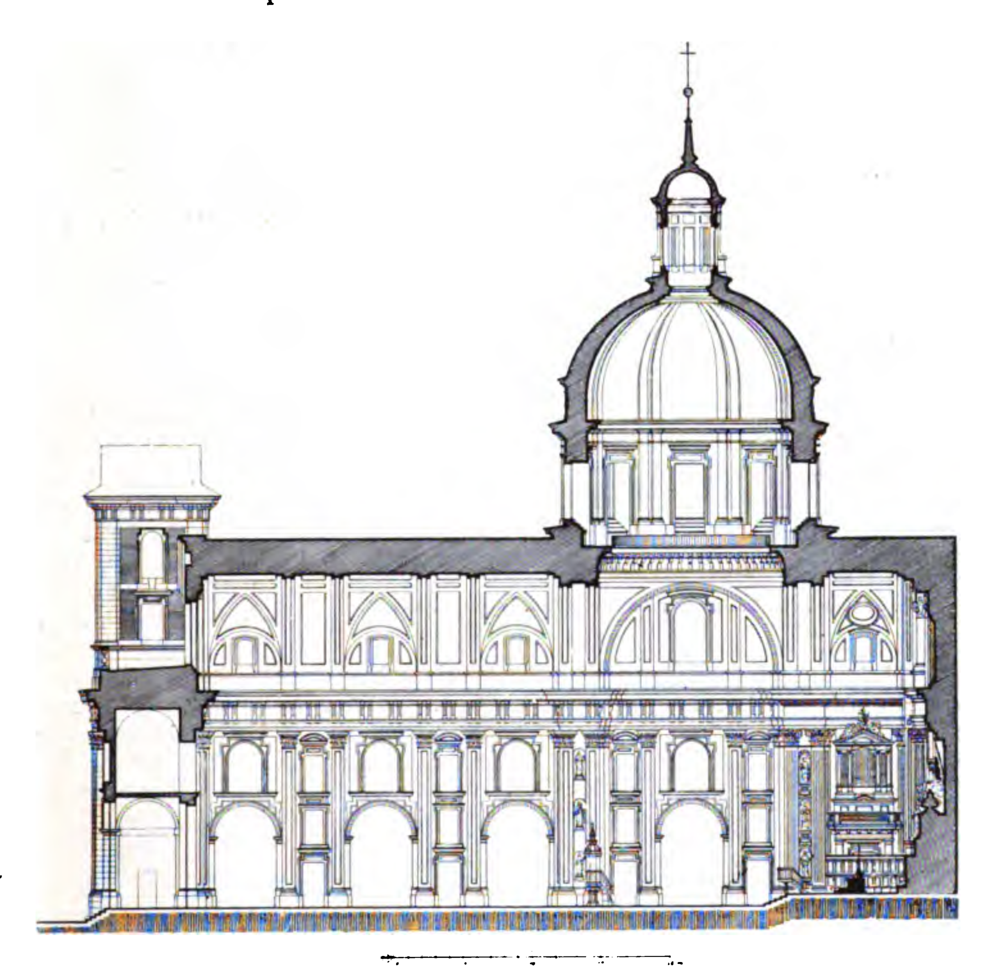


Abb. 71 San Isidro el Real in Madrid Längsschnitt (Aufnahme des Verfassers)

Im Innern derselbe ruhige Rhythmus von breiten Pfeilern, zwischen deren Pilastern sich Nischen befinden, und von breiten Rundbogenöffnungen für die Seitenkapellen. Beiden Bauten ist das lateinische Kreuz mit hoher Vierungskuppel und Seitenkapellen und diesen entsprechend die Fassade flankierenden Fronttürmen zugrunde gelegt. Eine große Orgelempore oder der für Parochialkirchen typische, in das Langhaus eingebaute Chor fehlen hier ebenso wie in Madrid, doch zieht sich auch hier über den Seitenkapellen eine für den Konvent bestimmte Empore entlang, deren rechteckige Fenster den Brüdern die Teilnahme am Gottesdienste



Abb. 72 San Juan Bautista in Toledo (Phot. Lacoste, Madrid)

ermöglichen (Abb. 73). Der Bau ist eine Predigtkirche; er ist nicht bestimmt, durch sinnberückenden, kunstvoll verfeinerten Kultus die Gemeinde zu erbauen, sondern hat, ebenso wie der in Madrid, bei allem Reichtum die Aufgabe, durch die überwältigende, mit Hilfe des natürlichen Maßstabes der Figuren gesteigerte Großräumigkeit die Gläubigen auf die Predigt würdig vorzubereiten (Abb. 74). Eine gewisse Ähnlichkeit mit Giacomo de la Portas Fassade für den Gesù in Rom kann man höchstens in der durch die Aufgabe begründeten Verteilung der Türen, Fenster, Nischen und Reliefs erblicken, doch scheint mir der Toledaner Bau eine selbständige Lösung derselben Aufgabe zu sein. Auch wird hier der dort stark betonte basilikale Aufbau durch die beiden hinter den seitlichen Anläufen emporschießenden zweigeschossigen Türme wesentlich gemildert. Die kühnen und reichen Verkröpfungen, Durchdringungen und Profilunterschneidungen der Gewände, die Großzügigkeit, Kraft und kühne Eigenart in der Behandlung der Säulenordnungen, sowie schließlich die verwandte Raumkomposition dieser beiden Jesuitenkirchen lassen auf den gleichen Schöpfer zurückschließen.

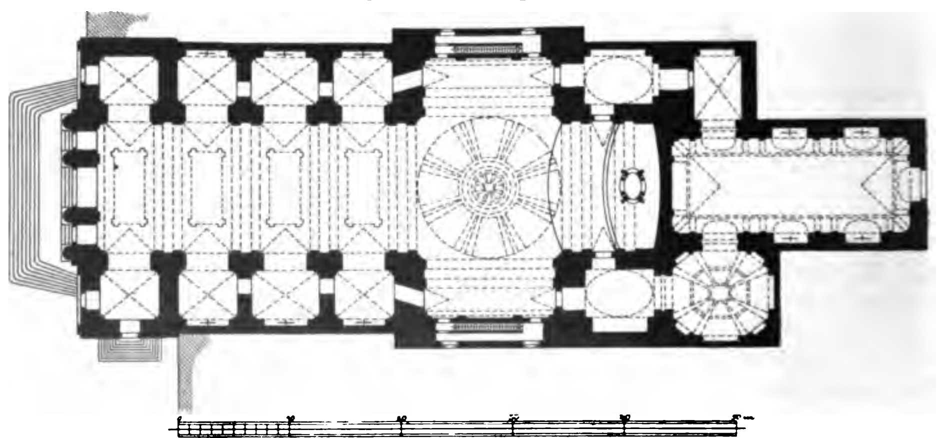


Abb. 73 San Juan Bautista in Toledo Grundriß (Aufnahme des Verfassers)



Abb. 74 San Juan Bautista in Toledo Inneres

71. Miguel Zumárraga:
= Sagrario in Sevilla =

In bezug auf feierliche Schaustellung der Formen stellt sich neben diese Jesuitenkirche *Miguel Zumárragas* Werk († 3. Juli 1651), das Sagrario, die Pfarrkirche der Kathedrale von Sevilla. Der Gedanke, eine Gemeindekirche an die Kathedrale anzubauen, war schon unter Philipp II. erwogen worden, doch dürften nicht von *Juan de Herrera,* sondern von *Pedro de Valdelvira* und später von *Christobal de Roxas* die Vorarbeiten und ersten Skizzen stammen. Der Bau war am 16. Januar 1615 vom Kapitel beschlossen worden, am 25. Oktober 1617 wurden die Arbeiten von Miguel Zumárraga begonnen, am 30. April 1618 fand der erste Spatenstich statt, am 23. Juni 1618 wurde der Grundstein gelegt, und am 16. Juni 1662 wurde das Werk von *Lorenzo Fernández de Iglesias,* der nach Zumárragas Nachfolger *Fernando de Oviedo* die Bauleitung innehatte, beendet. Sie ist ein großes Langhaus mit seitlichem, zwischen die in den Raum einbezogenen Gewölbewiderlagspfeiler eingestelltem niedrigen Kapellenkranze, über dem die Empore entlangläuft. Dieser Kapellenkranz wird von einem kurzen Querschiffe unterbrochen (Abb. 75/76). Über der Vierung befindet sich eine kassettierte Halbkuppel. Die Pfeiler zwischen den zehn Rund-

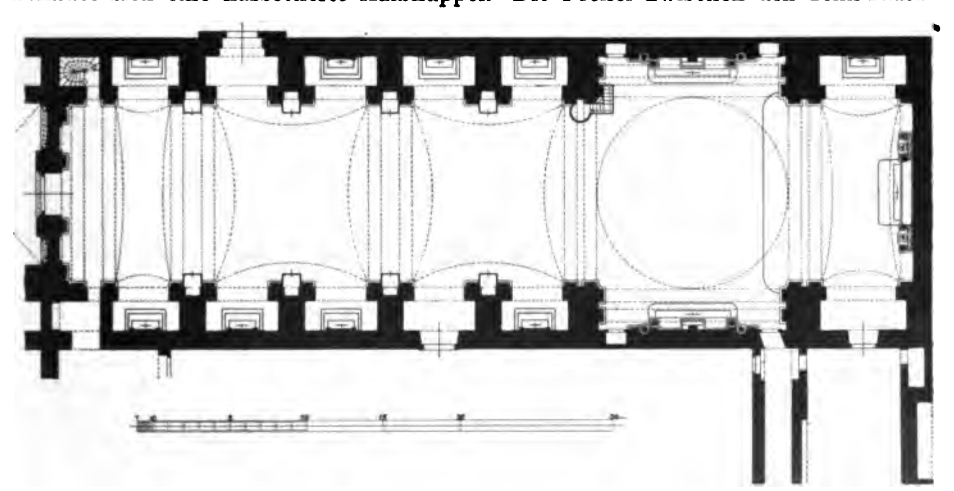


Abb. 75 Sagrario der Kathedrale in Sevilla (Aufnahme des Verfassers)



Abb. 76 Sagrario der Kathedrale in Sevilla Innenansicht

bogenöffnungen der Seitenkapellen sind mit je zwei dorischen Pilastern belebt, zwischen denen in einer türartigen Nische je ein Beichtstuhl steht. Je zwei Seitenkapellensysteme sind über dem Gesimse zu einem vereint und klingen die mittleren Pfeiler über der reichskulptierten Brüstung in *Joseph de Arfes* (1603—66) großen Marmorgruppen der heiligen Evangelisten und Doktoren aus. Die Pfeiler des Obergeschosses, mit ionischen Pilastern geschmückt, setzen sich als breite

Gurtbögen fort, zwischen die sich die reichornamentierten böhmischen Kuppelgewölbe des Langhauses bzw. die Vierungshalbkuppel spannen. In diesem Wechsel und Zusammenfassen der Systeme und dem Hereinziehen der konstruktiv nötigen Widerlager in den Raum zeigt sich hier noch viel schlagender als in Madrid oder Toledo das Streben nach rhythmischer Bewegung und Steigerung der Großräumigkeit der ganzen Anlage. Iglesias hat den ursprünglichen Plan Zumárragas insofern verändert, als er die Laterne der Vierungskuppel aus konstruktiven Bedenken durch einen großen dekorativen Steinaufbau ersetzte, der die Statue des Glaubens trug. Wiederholte Befürchtungen, das kühne Deckengewölbe würde einstürzen (am 16. April 1660, dann nach dem Erdbeben vom 9. Oktober 1680, darauf 1691 und nach dem Erdbeben vom 1. November 1775) führten dazu, daß man, nachdem man Gutachten von *Juan de Torija, Juan de Ruedo* und *Alonso Moreno* eingeholt, diesen Aufbau 1676 auf Anraten des *Miguel Fernandez* entfernte und durch ein eisernes Kreuz ersetzte. Die ganze Deckenwölbung ist, mit einer plastischen Ornamentation belebt, ein barocker Nachklang der maurischen Kunst, der Schöpfungen des *Martin de Gainza* u. a. Die churrigereske Zeichnung des Blattwerkes führt zu der Annahme, daß die Ornamentik erst von Zumárragas Nachfolgern ausgebildet worden sei. Äußerlich ist dieser rechteckige Bauklotz durch drei Pilasterordnungen in der üblichen Folge belebt und von einer reich skulptierten, plateresk anmutenden Bekrönung beendet. Unter der Kirche befindet sich in ihrer ganzen Länge das Pantheon der Erzbischöfe von Sevilla. Den berühmten, 1709 von *Barbas* geschaffenen Hochaltar hat der Klassizist *Silvestre Perez* 1824 nach den Grundsätzen damals geltenden Kunstverständnisses zerstört und durch den Altar aus der Kapelle de los Vizcainos im Exkonvente San Francisco, eine der besten Arbeiten des *Pedro Roldan* und *Francisco de Rivas,* ersetzt. Nur *Cornejos* Statue des heiligen Klemens stammt noch von dem alten Altar. Das Sagrario zeigt uns also, daß schon im Anfange des 17. Jahrhunderts der Jesuitismus die ganze Nation so weit durchtränkt hatte, daß man die Pfarr- und Predigtkirche der größten Kathedrale des Landes dem freilich seinerseits wiederum vom Volksgeiste durchdrungenen, ja von diesem schon teils überwundenen Prinzipe der Gesellschaft Jesu entsprechend erbaute.

Ein einziges großes Schiff ionischer Ordnung mit Vierungskuppel, deren Pedentifs von Francisco Herrera d. Ä. ausgemalt waren, bildet der jetzt als Museum verwandte, 1600—05 erbaute Convento de San Bonaventura in Sevilla, das einzige spanische Franziskanerkolleg, in dem die Controversias de fé gelesen werden durften (daher Propaganda fide genannt).

72. Das Theater

Der bei all diesen Bauten stark hervortretende Sinn für ideale Raumwirkungen fand in der Theaterdekoration einen guten Nährboden, und zwar hauptsächlich bei der eine ideale Welt in ideale Räume versetzenden florentinischen Oper. Die Raumbildung auch der spanischen Theater nahm den italienischen Typus auf. Am 25. Mai 1626 war im Alcázar zu Sevilla das Theater Corral de la Montería eingeweiht worden, ein ovaler Raum, umgeben von drei Rängen, deren zwei unterste in Logen eingeteilt waren, während der oberste, Schmortiegel genannt, für Frauen bestimmt war. Dieselbe Disposition zeigte auch das 1576 erbaute Theater von Toledo mit seinen zwei Rängen und der darüber befindlichen Galerie — eine Seite für Männer, eine für Frauen. Das von allen Schauspielern besonders bevorzugte, am 3. Mai 1691 abgebrannte Sevillaner Theater wurde schon sehr bald von dem Theater des Buen Retiro in den Schatten gestellt, zumal hier durch die Anwesenheit des Hofes reichere Geldmittel zur Verfügung standen. Juan Alvarez de Colmenar schilderte 1707 dies Theater

als einen großen, prächtig mit Figuren und Gold geschmückten Raum, in dessen Parterre man auf Bänken saß, während der Hof in einer mit reicher Vergoldung gezierten Loge Platz nahm. Die Logen waren sämtlich so groß, daß bequem 15 Personen darin Platz hatten, und waren sie alle mit „jalousies“ versehen.

73. Cosimo Lotti, der Theatermaler und Gartenkünstler

Cosimo Lotti, der Schüler Bartolottis, der Genosse der Florentiner Barockmeister, des Buontalenti und Pocetti, war 1628 nach Buen Retiro berufen worden, um dem Könige in seinen Aufzügen und Triumphwagen mit seinen geschickten Perspektiven und magischen Künsten eine ideale, übernatürliche Welt vorzuzaubern. Daneben hatte er die Gärten von Aranjuez, von El Pardo und vor allem den des Buen Retiro auszugestalten. Er bot hierbei nicht wesentlich neue Gedanken, sondern verwendete die Anregungen des Boboligartens zu Florenz. In den Gärten von Aranjuez, El Pardo und Buen Retiro schuf er in streng geometrisch architektonischen Formen eine echt italienische Anlage mit Grotten, Wasserkünsten, Seen, Terrassen, Naturtheatern, Laubengängen und Eremitagen, d. h. kleinen, von Wasser umgebenen Villen, in denen verschiedene besonders Bevorzugte, wie Olivarez, Diego Suarez u. a., wohnen durften, oder in denen der König sich mit seinen Freundinnen zu treffen pflegte. Besonders beliebt waren die allegorischen Seeschlachten, die auf dem großen, rechteckigen See des Buen Retiro stattfanden.

74. Die anderen Theaterdekorations- und Perspektivekünstler vom Buen Retiro

Lottis Nachfolger *Baccio* (oder *Bartolomeo*) *Bianco,* 1604—56, ein Schüler Galileis, der in der Wallensteinhalle zu Prag und in seinen Genueser Palast-Perspektiven ein seiner Zeit weit vorauseilendes Raumempfinden dargetan hatte, übertraf ihn noch in Kühnheit und Sicherheit



Abb. 77 Sakristei des Escorial mit dem Altar de la Santa Forma

seiner Idealperspektiven. Neben ihm stellte *Francesco Ricci* (geb. in Madrid, Schüler des Carducho, 7. Juni 1656 Hofmaler, Schöpfer des Retablo mayor in der Parochialkirche San Ginés in Madrid und des berühmten Monumentes der heiligen Woche für die Kathedrale zu Toledo, einer echt borrominesken Arbeit mit gewundenen Säulen, Blattwerk etc., † 1684 im Escorial, ca. 77 Jahre alt), vom Theater im Alcázar zu Madrid her bekannt, sein allzeit sicheres handwerksmäßiges Können in den Dienst dieses Theaters. Ihm folgte sein an perspektivischer Kenntnis ihm gewachsener Schüler *Juan Fernandez de Lavedo,* der Hofmaler Karls II. und Schöpfer vieler Altäre und Denkmäler in Madrids Kirchen (geb. 1632, † 1692 zu Madrid), und später *Juan de Gandía.*

Die Bedeutung dieser vergänglichen Dekorationen für die Entwicklung der spanischen Kunst ist nicht zu unterschätzen, da sich gerade an ihnen weit freier als an den für die Ewigkeit errichteten Kirchenbauten die Phantasie entfalten, das Neue Bahn brechen konnte. Nur die Triumphbögen, von denen später die Rede sein soll, konnten sich hierin mit dem Theater messen.

Der von *Josef del Olmo,* † 1702 (3. September 1677 Maestro mayor der königlichen Bauten nach dem Tode des Gaspar de la Peña, ohne Gehalt, da schon am 25. August Francisco de Herrera, † 1685, dazu ernannt worden war — also lange Zeit zwei Oberbaumeister —, ihm folgte Teodoro Ardemans) 1692 entworfene und ausgeführte Altar und Kapelle de la Santa Forma in der Sakristei des Escorial ist vielfach, z. B. von Palomino, dem *Francesco Ricci* (oder *Rizi*) zugeschrieben worden (Abb. 77/78). Dieser Altar ist bei einer dem kostbaren Material entsprechend feinen Detaillierung in den reichsten Formen des frühen, noch strengen italienischen Barock gehalten. Dadurch, daß *Claudio Coellios* († 1693 zu Madrid) großes Mittelgemälde, die Überbringung jener Hostie darstellend, die 1525 zu Gorkum in Holland unter den Tritten protestantischer Soldaten geblutet, das Raumprinzip spiegelartig fortführt, wirkt Olmos Architektur mit ihren beiderseitigen Türen und dem reichen plastischen Schmuck weniger wie eine Beendigung als eine Einstellung bzw. Gliederung dieses riesigen Saales, steigert also an ihrem Teile Herreras wunderbar monumentale Schöpfung weit über die Wirklichkeit hinaus.

Neben diesen Künstlern sei nur noch *Dionisio Mantuano* aus Bologna genannt, der, in Genua ausgebildet, 1656 als Director de escenas nach Spanien kam und neben seiner Tätigkeit im Theater teils gemeinschaftlich mit *Vicente de Benavides, Ricci* oder *Carreno,* teils allein verschiedene Paläste und Kulträume ausmalte.

Des Bildhauer-Architekten *Salvador Muñoz* (lebte 1642 in Madrid) kommentierte und durch 48 Zeichnungen erläuterte Übersetzung der „Reglas de perspectiva practica de Jacome Barroci de Vignola" zeigt ein absolutes Beherrschen der ganzen Perspektive. Gleichzeitig benutzte der Übersetzer die Gelegenheit, sein reiches Wissen darzutun.

75. Wachsender Einfluss des italienischen Barock

Mit diesen italienischen Dekorateuren und Malern wuchs naturgemäß immer mehr der Einfluß des italienischen Barock. Italiener waren es auch zumeist, die nach dem Brande von 1604 im Pardo ihre ganze Kunstfertigkeit entfalteten. Bezeichnend hierfür ist es, daß Don Balthazar de Zuñiga y Fonseca, Conde de Monterey, 1626 Vizekönig von Neapel, von einem der *Fontanas* in Rom die schöne Kirche des Augustinernonnenkonvents zu Salamanca erbauen und seinen gegenüberliegenden Palast der Conde de Monterey wahrscheinlich von demselben Künstler vollenden ließ (vgl. Loyola). Hierbei kommen jedoch als ausführende Architekten weder *Carlos* noch *Juan* noch auch *Domingo*



Abb. 78 Altar de la Santa Forma im Escorial (Phot. Lacoste, Madrid)

Fontana in Frage, da die beiden ersten 1626 schon gestorben, der letzte aber noch nicht geboren war. Der Wunsch, einen weltberühmten Künstler an sich zu ziehen, war also nicht der Beweggrund für die Berufung des Italieners.

76. Die Mitläufer

Von den vielen Künstlern, deren Werke für die Kunstentwicklung fast keinen Einfluß gehabt haben, seien nur als die bedeutendsten *Francisco de Isai*, der Erbauer der

Pfarrkirche zu Eibar, *Miguel de Soria,* der Schöpfer der Kirche der Karmeliterbarfüßler zu Madrid, *Joseph Mas,* der Erbauer der 1651 vollendeten großräumigen Kirche de la Merced in Barcelona, wie auch *Pedro Brizuela,* der, seit 1620 Dombaumeister von Segovia, das große mit dorischen und korinthischen Säulen geschmückte Hauptportal dieser Kathedrale zeichnete, ferner *Pedro de Lizurgarate, Juan Velez de la Huerta, Francisco de Potes, Alonso Encinas, Lucas Castellano* und *Pedro Galan* genannt.

77. Fray Lorenzo de San Nicolas, der letzte Vertreter streng klassischer Reinheit

Während so im ganzen Lande der Barock immer festeren Fuß faßte, blieb ein Mann doch der Schule der Moras treu: *Fray Lorenzo de San Nicolas,* der gelehrte Verfasser der 1633 erschienenen „De arte y uso de la arquitectura", der Erbauer der streng klassischen, mit gepaarten dorischen Pilastern und Triglyphengesims dekorierten, 1623—24 erbauten Kirche San Placido in Madrid. 1597 als Sohn des Laienbruders *Fr. Juan de San Nicolas* zu Madrid geboren, trat er mit 17 Jahren in den Orden seines Vaters ein und studierte gründlich Architektur. Hierbei stand ihm sein Vater, der für die Augustiner von der strengen Observanz den Madrider Konvent gebaut hatte, zur Seite. Schon in noch jungen Jahren hatte *Fr. Lorenzo* einige Bauten zu leiten. In Anbetracht des Mangels an preiswerter Literatur für die studierende Jugend wandte er sich der literarischen Seite zu und veröffentlichte 1633 sein Werk De Arte y uso de la arquitectura. Die Klagen, die *Pedro de la Peña* in den dem Gericht überreichten Objecciones gegen ihn erhob, wurden vom Gericht verurteilt; doch lautete der Richterspruch, Lorenzo solle eine Erwiderung veröffentlichen. Dieselbe fügte er der 1664 erschienenen erweiterten und verbesserten zweiten Auflage bei. Der erste Teil dieses Werkes enthält die Lehre der Klassiker über die Verhältnisse und Dimensionen der Säulenordnungen, während er im zweiten Bande die Lehren des Vitruv, Sebastian Serlio, Andrea Palladio, Josef Viola, Diego Sagredo in den Medidas del Romano, Juan de Arfe, Jacome de Vignola und Vicencio Scamozzi gesondert behandelte und gleichzeitig die wichtigsten Arbeiten eines Pedro Cataneo, Antonio Labaco, Leon Baptista Alberti und Juan Antonio Busconi besprach und am Ende noch eine Übersetzung (von Antonio de Najera bzw. Juan de la Rocha) des fünften und siebenten Buches des Euklid mit Clavios Erläuterungen hinzufügte. Der zweiten Auflage des ersten Teiles im Jahre 1667 fügte er außerdem noch das erste Buch des Euklid (mit Erläuterungen des Clavio, übersetzt von Nejara) an. Das Werk ist äußerst frisch und natürlich, wenn auch etwas dilettantisch geschrieben. Die Wahl der Künstler und Kunstschriftsteller, die er darin als die Klassiker der Kunst behandelte, bedeutet sein künstlerisches Glaubensbekenntnis, dem er auch in all seinen Bauten treu geblieben ist. Im 55. Kapitel des zweiten Teiles seines Buches führt er seine eigenen Bauten auf: allein in Madrid 16 Kapellen und Kirchen und außerdem noch viele Bauten im ganzen Lande. Im ersten Teile veröffentlichte er verschiedene seiner ausgeführten Kirchenfassaden, woraufhin ihm der Titel eines Maestro mayor der Alhambra, der Kathedrale in Granada und von ganz Andalusien angeboten wurden, die er jedoch ausschlug. Er baute in Madrid die Kapelle des Desampero de Christo in der Kirche de Recoletas (mit Holzkuppel), die Kirche der Nonnen von S. Placido, die Kuppel von S. Martin, die Kapelle des Santissimo Christo; in Salamanca die Kirche der Augustinerbarfüßler (mit Holzkuppel); in Talavera die Capilla mayor der Kirche Nuestra Señora del Prado (mit Holzkuppel); in Toledo die Kuppel der Kirche de la Vidapobre; in Villaseca desgleichen eine Kuppel und in Colmenar de Orejo die Kirche der Augustinerbarfüßerinnen. Er starb in Madrid, wahrscheinlich im Jahre

1679, 84 Jahre alt. — Nach Carbonel ist jener oben erwähnte *Pedro de la Peña* der Verfasser des von *Juan de Torija* 1661 als sein eigenes Werk publizierten Buches „Breve tratado de todo género de bóvedas, asi regulares como irregulares“, Peña habe dies Werk seinerseits wieder von *Pedro de Valdelviras* Manuskript „Libro de trazas de cortes de piedras“ abgeschrieben, eine Behauptung, die auch der in allen Punkten absolut zuverlässige Fr. Lorenzo de San Nicolas bekräftigt. Ob Torijas Tratado de cortes de cantería je gedruckt worden ist, ist unbekannt. Juan de Torijas einziges unangefochtenes Werk ist das „Tratado-breve sobre las ordenanzas de la villa de Madrid y policia en ella“, erschienen 1661 bei Pablo de Val in Madrid. — Im Jahre 1719 veröffentlichte hierzu *Teodoro Ardemans* die „Declaracion y extension sobre las ordenanzas de que escribió Juan de Torija para el gobierno de las fábricas“, der er ein Verzeichnis der vornehmsten Künstler beifügte.

Aber Fray Lorenzos Wirken gehörte einer vergangenen Zeit an. Aus der in schwerem, blutigen Kampfe nach Einheit und Größe ringenden reichen Nation war ein verarmtes, die Arbeit verachtendes und nur dem Lebensgenusse lebendes Geschlecht herangewachsen. Den Thron Karls V. und Philipps II. hatte ein leichtsinniger, lässiger Herrscher inne, der sich, völlig das Werkzeug seiner Günstlinge, des Duque de Olivarez der Conde Duque D. Luis de Haro, Graf Monterey, Medina de los Torres und Cardénas, über den politischen Niedergang seines Reiches, über verlorene Schlachten und Provinzen durch prächtige Feste hinwegtäuschte. Jedoch der dem Spanier eigene, lange im Zeitalter des jungen Jesuitismus von Herreras Größe zurückgedrängte Sinn für äußeren spieligen Glanz war derselbe wie zu Zeiten der Platereske geblieben. Nachdem einmal der Schritt zu größerem Reichtum, zu größerer, formenüppigerer Prachtentfaltung im Detail getan war, griff man die Anregungen der überlegenen ausländischen Talente sofort auf. Das Bemühen des Fray Lorenzo, seine Nation zur Einfachheit wieder zurückzuführen, mußte daher erfolglos bleiben.

78. Die Kirche und die Entfaltung bzw. Befreiung der typisch-nationalen Eigenart in der Dichtkunst, Malerei und Plastik

Die von Herrera begonnene Entfaltung der bewußt spanisch-nationalen Kunst hatte sich seit der mit der Vertreibung des inneren Landesfeindes vollendeten geistigen Einigung der Nation viel eindringlicher als in der Architektur, der abstraktesten, mit den größten technischen Hindernissen ringenden Kunstäußerung, in ihren dem Volke leichter verständlichen Schwesterkünsten gezeigt. In all seinen Gliedern fühlte das Volk sich nun einheitlich verwandt, so daß jeder Künstler zur Gesamtheit, nicht bloß zur herrschenden Klasse sprechen konnte. Ein Volk, ein Herr, ein Glauben bildete den Hintergrund für die auf dem vom Jesuitismus getragenen Neukatholizismus fußende national-spanische Kultur. Aber in dem seinen Anfängen entwachsenen Jesuitismus hatte die starre Regel nicht den Sieg über das Kunstschaffen behaupten können. Gerade Loyolas Erkenntnis, daß die Kirche klassisch gebildeter Kämpfer bedürfe, hatte zu jener Vereinigung von Kirche und Humanismus geführt, aus der heraus sich die spanische Dichtkunst entwickelte. Des Cervantes ideale Satire, ursprünglich wohl nur als eine Verspottung der Vorliebe seiner Landsleute für die phantastischen, geschmacklosen Ritterromane geplant, wuchs über den ursprünglichen Rahmen hinaus zu einer ewig gültigen Darstellung des gesamten Gegensatzes und Kampfes idealer und realer Momente im Menschenleben. Hohe erhabene Wahrheiten sind hier in volkstümlicher, allen verständlicher Form in den Mund bald des überbildeten, bald des zu wenig gebildeten Toren gelegt. Die heimische Sonderart ist mit packender Treue und ungetrübter Lebenswahrheit geschildert. Der Inquisitor

Lope de Vega suchte in seinen phantastisch wüsten Autos sacramentales das Heilige, Wunderbare an. die Gegenwart, an die Sitten seines Jahrhunderts heranzurücken und durch derben Scherz dem Volke nahezubringen. Im Tode hatte er — ebenso wie Cervantes die Franziskanerkutte tragend — sich zu Michelangelos Glaubensbekenntnis durchgerungen. Die Mönche *Mira de Mescua, José de Valdivielso* und vor allem *Tirso de Mólina* überboten an kühnen Angriffen gegen die Kirche und das spanische Leben alle anderen Dichter. *Calderon* hatte durch sein Gedicht auf den heiligen Isidro seinen Ruhm erlangt. Er galt den Spaniern als der priesterliche Hofdichter und damit als der echt nationale Volksdichter, denn überall sehen wir die Geister unter dem Schutze der Krone in Gemeinschaft mit der Kirche, nicht von ihr geknechtet, sondern für ihre Größe kämpfend, emporstreben (vgl. Gurlitt, G. d. K.).

Dasselbe Streben nach Volkstümlichkeit auf dem Boden der kirchlichen Lehre zeigte auch die Malerei gerade der einst maurischen Provinzen: Valencia und Sevilla. *Francisco de Ribalda* (geb. zu Valencia 1550, † 1628) stand noch unter italienischem Einfluß, *Pablo de San Leocadio* gilt als der Befreier aus dem fremden freiwilligen Joche. *Juan de las Roelas* (geb. um 1560 zu Sevilla, † 1625 zu Olivares) versetzte, von einem inneren Drange nach packender Wirklichkeit beseelt, die Vorgänge der Heiligen Schrift in das Alltagsleben. Dem Problem des dominikanisch-jesuitischen Streites: der Lehre von der Himmelfahrt und unbefleckten Empfängnis der jungfräulichen Himmelskönigin lieh er in gläubig schwärmerischer Begeisterung die Glut seines Pinsels. Die Kunst ganz von der akademischen Schönheit des Raffaelschen Vorbildes loszulösen und auf den Volkston des ihn umgebenden Straßenlebens zu stimmen, war das Streben des Sevillaners *Francisco Herrera sen.* (geb. zu Sevilla 1576, † zu Madrid 1656). Ribaltas Schüler *Jusepe de Ribera,* genannt Spagnoleto, geb. zu Jetiva 1588, † zu Neapel 1656, wurde der Träger des in schauerlicher Wahrhaftigkeit schwelgenden Realismus. In der aus höchster Sinnlichkeit geborenen Freude am Grausigen der Tortur, in der an Frans Hals erinnernden Breite und Kraft des Vortrags, in der nervösen Farbengebung und Lichtverteilung zeigt sich das Gemüt des Spaniers, des erbittertsten Feindes der Schule von Bologna. Ungefähr gleichzeitig mit den Mauren verließ er Valencia und wandte sich nach Neapel, doch unterzeichnete er sich sein Leben lang auf allen Bildern stolz Español, „sein Kampf gegen die Bolognesen und Römer, seine Beziehungen zum Vizekönig von Neapel sind Äußerungen des Stolzes auf sein Volkstum, der Loslösung vom italienischen Übergewicht“ (Gurlitt). Während Ribera hier in Neapel seine Kunst entfaltete und sich im Anschluß an ihn die neapolitanische Schule bildete, wuchs unter seinen Augen in dem 1599 geborenen *Lorenzo Bernini* der nachmalige Träger der römischen Schule auf. — Die spanische Bildhauerei hatte sich aus dem Kunstgewerbe entwickelt. Im ganzen 16. Jahrhundert, ja noch 1603, kamen die meisten Schreibtische und Schränke aus Nürnberg, daneben arbeitete man in Vargas bei Toledo Möbel, die noch bis in diese Zeit hinein ihren maurischen Charakter wahrten. Die Einfuhr kostbarer Hölzer aus den Kolonien und die vielen Aufgaben, die den Künstlern von der Kirche gestellt wurden, führten zu einem Erstarken der heimischen Kräfte, zu einer Niederlage des Auslandes. Vor allem waren es die bis an die Kirchengewölbe reichenden beiderseits geschnitzten Retablos, an denen sich die spanische Bildschnitzerei zuerst in Burgos, auf Borgoña fussend, entwickelte. Daneben entfaltete sich die Goldschmiedekunst am Custodienbau, jenen silbernen Idealtempeln für das Allerheiligste (s. Nr. 7). *Berruguetes* bester Schüler *Juan Bautista Monegro* (geb. zu Toledo, † 1621; s. o.), ebenso wie *Esteban Jordan* (geb. zu Valladolid 1543, † das. 1603) schufen noch Werke voll des römisch-akademischen, nicht, wie man glaubte, antiken Geistes. *Juan de*

Junis (aus Flandern, † um 1614 in Valladolid, über 60 Jahre alt) Werke gemahnen an Michelangelos geistige und stilistische Größe. Die Arbeiten des Galiciers *Gregorio Hernandez* (geb. in Galicien 1566, † in Valladolid 1636) bedeuten die Befreiung von Michelangeloscher Nachahmung zu volkstümlich-eigenartig durchgeistigter Wahrheit und Lebensfreude. Den Höhepunkt der ganzen Entwicklung bildet *Juan Martinez Montañez* (geb. zu Alcalá la real um 1580, † zu Sevilla 1649), dessen auf augenfälligste Wahrheit und Treue ausgehende polychrome Darstellung derben Realismus mit feierlich vornehmer Größe und Ruhe der Auffassung vereint. Dieses selbe Streben nach Wahrheit um ihrer selbst willen fand in den Werken des *Francisco Zurbaran* (geb. in Fuente de Cantos 1598, Schüler des Roelas, seit 1633 Hofmaler, seit 1650 in Madrid, † 1662 daselbst) und des *Diego Rodriguez de Silva y Velazquez* (geb. zu Sevilla 5. Juni 1599, seit 1618 Schwiegersohn des Pacheco, seit 1623 Hofmaler in Madrid, 1629—31 in Italien, † zu Madrid 6. August 1660), des Vaters des Impressionismus, seinen höchsten, abgeklärtesten Ausdruck. Und wenn es der Beruf der Malerei ist, die Schönheit der Welt Gottes zu enthüllen (Thakerey) und diese Schönheit, das Weltgeheimnis jenes Gleichgewicht ist, das Natur und Kunst auf langen Wanderungen suchen und nur in seltenen, kurzen Augenblicken erreichen (Michelangelo Madrigal 38,18), so war es Velazquez beschieden, diese Schönheit der Gotteswelt zu offenbaren. Aber es ist nicht die von seinem pedantischen Schwiegervater *Pacheco* (geb. zu Sevilla 1571, † daselbst 1654), gepredigte akademische Schönheit,[1] sondern die Wahrheit des ihn umgebenden Lebens in all seinen Erscheinungsformen, die durch ihre Größe sich unter seiner Hand zum Unvergänglichen, Überirdischen erweiterte. Von kirchlichen Vorwürfen hielt er sich zumeist fern.

79. Esteban Murillo

Diese mit der ganzen kindlich-naiven Inbrunst des Glaubens wie Ereignisse des ihn alltäglich umgebenden Lebens zu schildern, war *Bartolomé Esteban Murillo* (geb. 1617 zu Sevilla, kam 1642 nach Madrid, 1645 nach Sevilla, starb 1682 daselbst) beschieden. Velazquez wurde ihm der Führer von handwerklichem Schaffen zu höchster Kunst. Er fand den Ausdruck für alles, was die Gemüter des neukatholischen Spanien bewegte, und wuchs, indem er aus der Welterkenntnis herausmalte, nicht um die Welt, wie Velazquez, kennen zu lernen und zu lehren, künstlerisch über seinen technisch ihm weit überlegenen Pfadfinder hinaus, zum spanisehsten Maler aller Zeiten. Die Lehre von der unbefleckten Empfängnis, die Wonnen der Gebenedeiten haben nie einen vollendeteren, weltentrückteren Ausdruck gefunden als von seiner Hand. Aber gegen die Glut seiner Farben, gegen die barocke Architektur seiner Zeit bilden die Staffagen seiner Bilder einen grellen Kontrast. Auf dem Bilde: Das Jesuskind erscheint dem heiligen Antonius von Padua blicken wir aus der Zelle des Heiligen in einen streng palladianischen, mit toskanischen Säulenarkaden umgebenen zweigeschossigen Hof. Vor einem streng palladianischen Palast mit offener toskanischer Bogengalerie heilt die heilige Elisabeth die Aussätzigen. Auch der heilige Tomas von Villanueva verteilt seine Almosen vor einem zweiflügligen Palast nach Art des Scamozzi. Auf der Offenbarung des Traumes des Patriziers fällt der Blick in einen langen, streng klassischen Korridor. Nur angedeutet ist die von Herrera

---

[1]) In seinem Lebenswerke „Arte" lehrte Pacheco: Wahrheit geht über Kunst, selbst über das Bedürfnis der Frommen. Abweichungen von der Geschichte gestattet nur der lehrhafte Zweck der Bilder als Volksbücher. Buonarotti, Raffael und Dürer sind ihm die liebsten Meister.

entlehnte Architektur auf der Vision des römischen Patriziers. Den Hintergrund des heiligen Rodriguez bildet eine strenge Dockenbalustrade, die sich an ein hohes Postament mit unverhältnismäßig kleinem herreresken Kugelaufsatz anlehnt. Daß das Genie Murillos wie in der Malerei so auch in der Architektur seiner ganzen Zeit ein Jahrhundert vorausgeeilt sei, erscheint sehr zweifelhaft, da verschiedene perspektivische Unbeholfenheiten in diesen Staffagen ein keineswegs stark ausgeprägtes architektonisches Empfinden verraten. Direkte Anklänge im Detail führen eher zu der Annahme, daß ihm Herreras und Bustamentes Schöpfungen dabei vorgeschwebt haben. Die 1660 von ihm gegründete Kunstakademie in Sevilla war nur für Maler bestimmt. Aber auch ihm verleidete der Neid seiner Kollegen *Valdes Leal* und *Herrera* schon nach einem Jahre die Präsidentschaft. Die sicher von ihm beeinflußte Kirchenfassade des (1578 zum Bestatten der Leichen Hingerichteter gegründeten) 1661—64 von *Miguel de Mañera* und *Vicentolo de Leco* erbauten Krankenhauses der Caridad in Sevilla, deren fünf Azulejogemälde ihm zugeschrieben werden, ist eine ganz im Geiste seiner Zeit gehaltene, alles andere wie palladionische Barockfassade, deren retabloartig sich aufbauende zurückhaltende Architektur mit ihren Ohrengewänden, Durchdringungen und fleischigem, sehr schön gezeichneten Kartuschenwerke bestimmt erscheint, Murillos Bilder zu umrahmen, ohne sie in ihrer Wirkung zu beeinträchtigen (Abb. 79). Das Innere, ein fünfjochiger Saal, dessen erstes Joch die Empore einnimmt, enthält auf dem reichen Hochaltar *Pedro Roldans* berühmte bemalte Grablegung. Seitlich von dieser Kirche gruppieren sich die einzelnen Konventsräume um einen langen, von Säulenarkaden umgebenen und durch einen säulengetragenen Verbindungsgang in zwei quadratische Hälften geteilten Hof.



Abb. 79 Hospital de la Caridad in Sevilla Kirchenfassade

FÜNFTES KAPITEL

Der Churriguerismus

80. Alonso Caños Lebensgeschichte und Entwickelung

Der bei weitem bedeutendste Schüler des Montañes war *Alonso Caño,* einer jener Künstler, die, alle drei Künste in gleichem Maße beherrschend, im Gegensatze zu den schulmäßig gebildeten Architekten durch ihr überlegenes zeichnerisches Können und ihre von keinerlei Schullehre beengte Phantasiefreudigkeit zu allen Zeiten einen ganz wesentlichen Einfluß auf die Umwertung der Stilformen gewonnen haben. In Granada geboren, wurde er am 19. März 1601 in der Parochialkirche San Ildefonso getauft. Sein Vater, Miguel Caño aus Almodóvar del Campo (seine Mutter war María de Almansa aus Villarobledo in der Mancha), Altararchitekt und Kunsttischler, siedelte nach Sevilla über, wo sein Sohn auf den Rat des Malers Juan Castillo hin bei Francisco Pacheco (nur acht Monate lang) und später bei ihm selber Unterricht in der Malerei und bei Montañes Unterricht in der Bildnerei nahm. So lernte er nicht nur die wundervoll malerische Geschlossenheit seiner Komposition, er zog auch von Pacheco jene Lehren ein, die uns wie Konzessionen an den Italianismus anmuten. Seine ersten Arbeiten waren verschiedene Bilder in Sevilla, im Kollegium de San Alberto und die Bilder, Statuen und Architektur des Monasteriums von Sta. Paula. Nach dem Tode seines Vaters vollendete er 1636 den von demselben 1628—29 begonnenen Hochaltar in der Parochialkirche von Lebrija. Dem Vater waren im ganzen 3000 Dukaten Gehalt ausgezahlt worden, Alonso Caño erhielt für seine Arbeit noch weitere 250 Dukaten. Diese Jugendarbeit muß außerordentliches Aufsehen erregt haben, denn die Zeitgenossen berichten uns, selbst aus Flandern seien Künstler gekommen, dies Werk zu kopieren. Von nun an zählte Caño zu den ersten Künstlern Sevillas. Ob sein Ehrgeiz oder ein anderes Motiv die Ursache war, wissen wir nicht: er verwundete bei einem Säbelduell den Maler Sebastian de Llano y Valdes tödlich und mußte fliehen. 1637 kam er nach Madrid. Hier lebte er zuerst verborgen bei seinem Schulfreunde (seit 1614) Diego Velazquez, der, gerade aus Italien heimgekehrt, ihm durch seine Stellung bei Hofe die Protektion des Olivarez verschaffte. 1639 erhielt Alonso den Auftrag zu verschiedenen dekorativen Arbeiten in den Schlössern des Herzogs, nicht aber den Posten eines Maestro mayor, denn diese Stelle hatte damals Juan Gomez de Mora inne, dessen Nachfolger Alonso Carbonel war (s. o.). Dem P. Fr. Juan Bautista Maino dankte er die Stelle eines Zeichenlehrers des Prinzen Don Baltasar und den Titel Hofmaler. Ganz auffallend ist die Ungleichwertigkeit seiner Bilder und Statuen aus dieser Zeit. Am liebsten entwarf er kleine, zierliche Federskizzen

auf weißem Papier, die er mit Sepia oder Tusche schattierte. Für die Stelle des Maestro mayor der Kathedrale von Toledo wurde ihm am 13. August 1643 *Lazaro de Goyti* († 17. August 1653), der am 24. April 1653 das so oft unterbrochene Ochavo der Kathedrale vollendete, vorgezogen. 1644 fiel auf ihn der Verdacht, seine Gattin mit Messerstichen in der Nacht ermordet zu haben. Er floh nach Valencia, von da nach der Cartuja de Portaceli, kam dann wieder zurück und lebte lange Zeit in Madrid versteckt, bis er schließlich der Justiz in die Hände fiel. Die peinliche Frage auf der Folter bestand er mutig, ohne einen Laut von sich zu geben, den man ihm als einen Beweis seiner Schuld hätte auslegen können. Durch persönliche Vermittlung des Monarchen blieb bei der Folter die rechte Hand des Künstlers verschont. Über diesen Prozeß und diese ganze Zeit seines Lebens ist uns Sicheres nicht überliefert. Kunstgeschichtliche Bedeutung und Ruhm erlangte er aber erst durch sein Monument der heiligen Woche in San Gil zu Madrid und durch das Triumphtor im Prado (am Guadalajarator) beim Einzug der jungen Königin Mariana in Madrid am 15. November 1648. Er lebte noch bis 1650 (nach Bermudez, bis 1651 nach Justi) in Madrid. In diesem Jahre sehen wir ihn in Toledo ein Gutachten über den Ochavo der Kathedrale abgeben. Nach kurzem Aufenthalte in Valencia und Madrid gedachte er sich nach seiner Heimat Granada zu wenden und dort Frater zu werden, um in Ruhe arbeiten zu können. Zu dem Zwecke nahm er Gesangsunterricht und schlug dem Kapitel seine Dienste als Sänger, Bildhauer, Maler und Architekt der Kathedrale vor. Am 11. September 1651 traf die königliche Bestätigung ein, so daß Caño schon innerhalb eines Jahres geweiht werden und am 20. Februar 1652 seine neue Wohnung im ersten Turmgeschoß der Kathedrale beziehen konnte. Vom Chordienste wurde er mit Ausnahme der Festtage befreit. Seit dem 14. April 1656 führte er den ihm vom Bischof von Salamanca verliehenen Titel eines Subdiakons und bezog auch die damit verbundene Rente bis zu seinem Tode am 5. Oktober 1667. Begraben ist er im Pantheon der Kathedrale, nachdem er vor Pedro de Uria sein Testament gemacht. Palominos Angabe, daß dies 1676 geschehen sei, wird durch die Akten widerlegt (s. Bermudez). In die Zeit ruhiger Arbeit als Geistlicher fallen seine Hauptschöpfungen: außer den vielen Bildern und Statuen, mit denen er die Kathedrale in Granada und vor allem ihre Capilla mayor zierte, die Hauptfassade dieser Kathedrale, die Parochialkirche Santa Maria Magdalena, früher Convento de las Agustinas in Granada, der Hochaltar der Parochialkirche von Getafe, die mit Statuen reichgeschmückte Capilla mayor des Konventes del Angel u. a. m. Daß er noch als Pfründner in stetem Streite mit der Geistlichkeit lebte, erklärt sich aus seinem leidenschaftlichen Wesen: auf der einen Seite zu den schwersten Verbrechen geneigt, zeigte er auf der andern Seite die tiefste kriechende Unterwürfigkeit gegen die Inquisition und Kirche und alle ihre Institutionen, soweit sie nicht seinem Künstlerstolze zu nahe traten. Die Weigerung, an der Prozession der heiligen Woche teilzunehmen, weil bei dieser die königliche Dienerschaft, die Juweliere und Maler sich gemeinschaftlich zu beteiligen pflegten, trug ihm 1647 eine Geldstrafe von 100 Dukaten ein. Der Kampf der Künstler für die Besserung ihrer sozialen Stellung war dadurch nicht beigelegt, denn wir wissen, daß sich noch 1695 z. B. Matias de Torres, Josef Donoso und Lucas Jordan aus demselben Grunde weigerten.

81. Der Triumphbogen am Guadalajaratore im Prado

Als am 15. November 1648 die junge Gemahlin Philipps IV., Maria Anna, Tochter Ferdinands III., in Madrid einzog, war die ganze Stadt nach einem von Calderon stammenden Plane auf das großartigste ausgeschmückt:

fünf von Gold strahlende Triumphbögen am Guadalajaratore im Prado, in der Carrera de San Gerónimo, auf der Puerta del Sol und auf der Plaza de Sta. Maria versinnbildlichten die spanische Weltherrschaft, ethnographische Statuen und Gemälde vergegenwärtigten die spanischen Besitzungen in den vier Weltteilen. Der Eindruck, den diese Schmuckbauten machten, war außerordentlich groß: der König ernannte ihren Schöpfer, den Architekten *Sebastian de Herrera Barnuevo* sofort zum Maestro mayor der Palastbauten, und selbst der von seiner Heimat her gewiß verwöhnte florentinische Gesandte rühmte in seinem Schreiben die Größe und den edlen Stil dieser Schöpfungen. An den auf italienischen Vorbildern fußenden Theaterdekorationen des Buen Retiro war die Gestaltungskraft der Künstler, uneingeengt durch irgend welche praktischen Rücksichten, zu voller Freiheit erstarkt. Diese Werke freischaffenden Geistes waren hier zum ersten Male in die Wirklichkeit übertragen worden. Vergleicht man sie mit den noch recht unbeholfenen Entwürfen eines *Juan de Juni* oder eines *Pompeo Leoni* anläßlich des Einzuges der vierten Gattin Philipps II., Anna von Östreich, bzw. die für die Gattin Philipps III., Margareta von Östreich, in Valladolid, so erkennt man den gewaltigen Umschwung, der sich in der ganzen spanischen Kunst durch das Theater und seine Kulissenmaler bis hin zu *Ricci,* den souveränen Beherrscher der Perspektive, dem virtuosen Zeichner von Kartuschen und Blattwerk, vollzogen hatte.

Der Bogen im Prado (oder am Guadalajaratore) wird dem *Alonso Caño* zugeschrieben. Durch die Neuheit seiner Formen lenkte dieses erste unverkennbar borromineske Werk die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Palomino rühmte, daß es etwas absolut Neues gewesen sei, das mit nichts Bekanntem irgend welche Ähnlichkeit habe. Aus natürlichen und künstlichen Blumen war hier der Parnaß gebildet. Herkules und das Flügelroß mit der Hyppokrone aus Wein auf seinen beiden Spitzen, im Tal Apollo mit den Musen und zu deren Seiten die Statuen der großen spanischen Dichter: Seneca, Martial und Lucian, dann Juan de Mena, Garcilaso und Camoëns und schließlich Quevedo, Gongora und Lope de Vega. An den Parnaß schlossen sich die elyseischen Felder, deren Abschluß der Bogen an der Carrera de San Gerónimo bildete. An diesem Tore fand der Empfang durch den Rat der Stadt, in der Kirche Sta. Maria durch die Geistlichkeit und im Schlosse schließlich durch den eigenen Gatten statt. An zwanzig Straßenmündungen waren Bühnen für Nationaltänze und Possen aufgeschlagen. Dies Triumphtor im Prado, von vielen mit „Dilirios" bezeichnet, offenbarte zuerst Caños völlig neue, jenseits aller architektonischen Regeln liegende Formenwelt. Die herabhängende, laubsägebrettartig ausgesägte und aufgelegte Platte, zu wiederholten Malen übereinandergeblattet — also ein auf den Mudejar fußendes Motiv — auf die sich die Ornamente auflegen, in Gemeinschaft mit glatten Wandlisenen an Stelle der Säulenordnung; das Streben nach neuen, frei erfundenen, rein malerischen Lösungen, eine außerordentlich geschickte Benutzung der perspektivischen Täuschungen, eine im Unterschneiden bis an die Grenzen des technisch Möglichen gehende Zeichnung der Ornamentik, kurz, die bewußte Abkehr von der Tradition und das Verwischen der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten zugunsten einer bei aller Herbheit malerischen Wirkung sind die Merkmale von Caños Stil.

82. Die Fassade der Kathedrale in Granada

Sein größtes uns bekanntes Werk ist die Fassade der Kathedrale in Granada. *Juan de Maëda,* Schüler und Bauführer des *Diego de Sıloë,* und durch dessen Testament Erbe aller Risse, Zeichnungen und Zeichenutensilien, war seinem Lehrer in der Oberleitung gefolgt, hatte aber schon am 24. November 1574 Gra-

nada verlassen, um sich als Maestro mayor der Kathedrale nach Sevilla zu begeben, woselbst er die von Martin de Gainza begonnene Capilla Real 1575 vollendete und wahrscheinlich 1582 starb. Der bis dahin am Palaste Karls V. tätige *Juan de Orëa* war in seine Stelle getreten. Von den vielen, die der Reihe nach mit der Oberleitung betraut waren, seien hier nur *Lázaro Velasco, Ambrosio de Vico, Gaspar de la Peña, Alonso Caño, Granados de la Barrera* und *Teodoro Ardemans,* der 1704 (nicht 1689) das Gewölbe schloß, genannt. Das Innere ist von Caño mit Altären geschmückt. Seine Tätigkeit im Hochaltarraume beschränkte sich nur auf verschiedene Bilder und Skulpturen, während die Zeichnungen zu



Abb. 80 Kathedrale in Granada Fassade

diesem gewaltigen, auf acht mächtigen Pfeilern ruhenden Kuppelraum von Maëda oder Orëa stammten. Letzterer vollendete auch das Querschiff und führte den Turm bis zu seiner jetzigen Höhe auf. Während Madoz die Vollendung der Fassade (Abb. 80) in das Jahr 1639 verlegt, berichtet Francisco de Paula Vallador ausdrücklich, die Fassade sei nach Entwürfen des *Alonso Caño* erbaut worden, eine Angabe, für die außerdem die stilistische Ähnlichkeit mit Caños anderen Schöpfungen spricht. Wenn Caño dabei auch sicherlich in den Grundzügen an Juan de Maëdas Entwurf gebunden war, so verrät das vollendete Werk doch deutlich die Hand des Maler-Bildhauers. Dem innern Aufbau entsprechend ist hier das Triumphbogenmotiv in einer ganz einzigen, stark theatralischen Großartigkeit ohne alle Anlehnungen oder Anklänge an frühere Bauten durchgebildet. Die

tiefen, scharfen, durch die Gesamtkomposition und Einzeldetaillierung erzeugten Schatten, die starke Betonung der durch zwei Gesimse unterbrochenen Vertikalen, die geschickte Verteilung des Schmuckes und strenge Stilisierung des Ornamentes zeugen von einer ganz außerordentlichen künstlerischen Kühnheit und Sicherheit.

83. Sta. Maria Magdalena u. a. in Granada

Noch weit schlagender als bei diesem Werke konnte sich seine künstlerische Eigenart bei der kleinen und daher weniger beachteten Kirche des Augustinernonnenklosters in Granada entfalten, jetzt Parochialkirche Sta. Maria Magdalena genannt (Abb. 81). (Auf dem Schnitt ist das Ornament der Stichkappen der Klarheit halber weggelassen.) Das brettartig ausgeschnittene

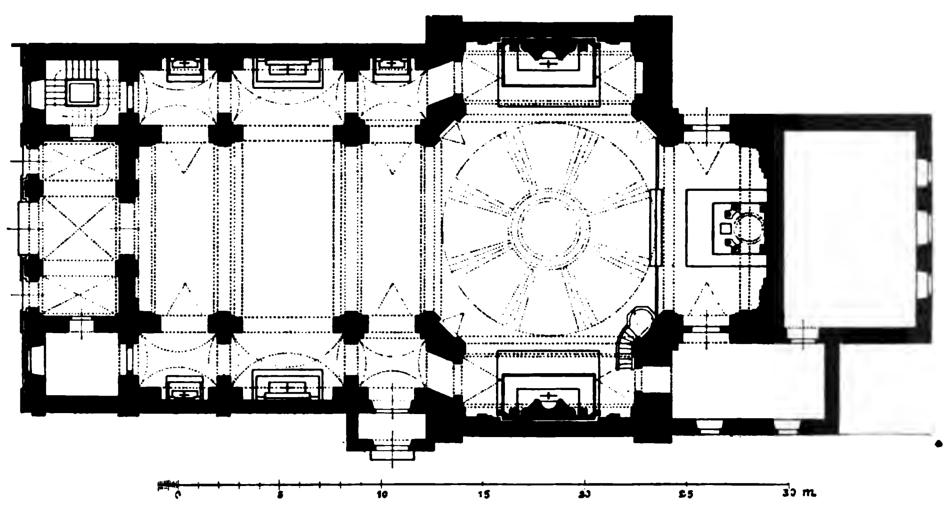


Abb. 81 Sta. Maria Magdalena in Granada Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

und übereinandergelegte herabhängende Blatt, auf das sich die Ornamente auflegen, ist mit einer Folgerichtigkeit wie bis dahin noch bei keinem Bau als die Säulenordnungen völlig ersetzendes Hauptdekorationsmotiv verwandt. Die starke Abschrägung der Vierungspfeiler und die dadurch ermöglichten, in die Kuppelpendantifs einschneidenden Stichkappen über den Rundfenstern sowie die Betonung der Kuppelgurte durch hohlkehlenartige Vertiefung der dazwischenliegenden Felder sind ebenso selbständig geistreiche wie konstruktiv begründete Formgedanken (Abb. 82, 83). Die Gesimse laden nur wenig aus, so daß die sonst üblichen starken Überhöhungen nicht nötig sind. Die Kirche ist im Innern geputzt (Abb. 84) und weiß getüncht, die Ornamente sind vergoldet. Im Äußern tritt das Ziegelmauerwerk in die Erscheinung, und zwar erhöhen die von den Mauren her im Süden zu allen Zeiten viel verwandten bunten, glasierten Dachziegel und in die Wandflächen eingelegten Streifen andersfarbiger glasierter Ziegel die malerische Gesamtwirkung des Baues. Nur die Fassade ist in Haustein ausgeführt. Von den beiden Türmen ist der westliche vollendet.

Verschiedene der hier so geistreich durchgeführten Gedanken, wie z. B. die Pendantiflösung und die Vertiefung der Kuppelfelder zwischen den stark betonten Rippen, finden sich, nur viel schüchterner, unbeholfener, schon bei der 1610—64 erbauten Parochialkirche Nuestra Señora de las Angustias zu Granada (Abb. 85). Für ein von der Königin Isabella in einer kleinen Kapelle aufgestelltes Bild der Schmerzensmutter hatte sich 1545 eine Brüderschaft gebildet. Daraus

entstand mit der Zeit ein Augustinerkonvent, in den unter andern auch Don Juan de Austria als Bruder aufgenommen wurde. 1610 wurde die Kirche zur Parochie erhoben, und man baute von Almosen das jetzige Gotteshaus an Stelle der alten Kapelle. Der Grundriß zeigt wieder das übliche Schema des in das Rechteck eingezeichneten lateinischen Kreuzes mit niedrigem nebenschiffartigen Kapellenkranze, hoher Vierungskuppel und zwei den Seitenschiffen entsprechenden Fronttürmen, dazwischen über dem Haupteingange eine Empore. Dem Konventskirchentypus entsprechend wiederholt sich die Empore im Querschiffe, und liegen, wie bei den Hofkirchen, neben dem Hochaltare kleine Seitenlogen. 1664 wurden hinter dem Hochaltare der erhöhte kostbare Camarin de Nuestra Señora und das Hospital erbaut. Aus dieser Zeit stammt auch der

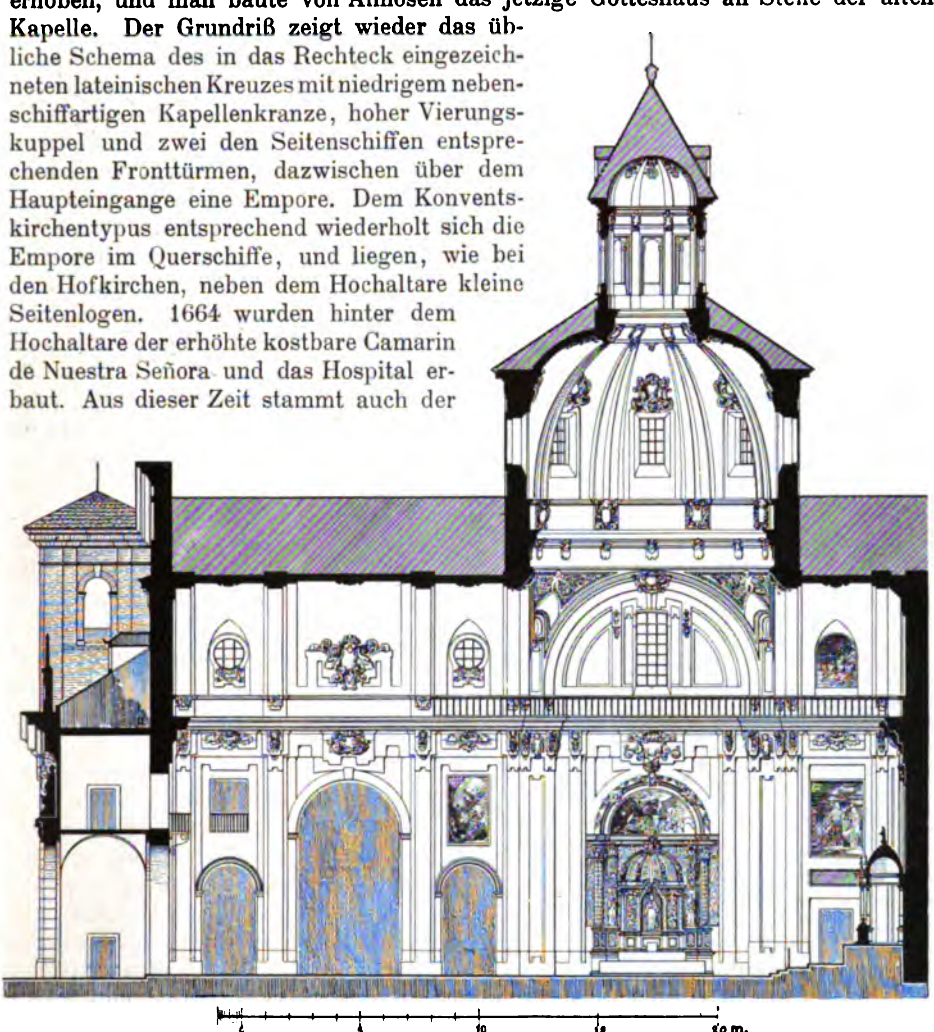


Abb. 82 Sta. Maria Magdalena in Granada Längsschnitt (Aufnahme des Verfassers)

reiche ornamentale Schmuck der Kirche sowie die 14 Kolossalstatuen des *Pedro Duque Cornejo* (s. Nr. 111) und die Bilder des *Juan Leandro Lafuente*. Von großem Interesse ist die Entwicklung der hohen Vierungskuppel aus dem Quadrate. Die Vierungspfeiler sind ohne Abschrägung gebildet. Dementsprechend stoßen die Archivolten hart aneinander. Eine reichverzierte, in die Ecke gestellte Wappenkartusche, über der die Zwickel als gradlinige Stichkappen nach dem Vorbilde der romanischen Kunst ausgebildet sind, vermitteln die Härte. Auf dem runden Kuppelsims ruht der achteckige Kuppeltambour. In jeder Ecke steht eine an indische Vorbilder erinnernde Karyatide, die einen Engel trägt; über diesem wieder ist das Gesims vorgeschwungen, während jedes Feld in tiefen Rundbogennischen ein Fenster enthält. Die geschwungene Form des oberen Gesimses setzt

sich in der Kuppel fort, indem die Rippen auf den Vorsprüngen stehen und die Felder zwischen diesen Rippen entsprechend vertieft sind. Alles ist mit reicher, anmutiger Ornamentik belebt. Nach außen ist die Kuppel als hoher, achteckiger, von einem flachen Zeltdache bekrönter Turm ausgebildet, der mit den beiden Fronttürmen eine malerische Umrißlinie ergibt. Die durch Stichkappen aufgelösten Zwickel und die zwischen den Rippen vertieften Kuppelfelder erscheinen mir als eine Art Vorstudie oder Vorläufer zu Caños Bau. Die in die Kuppelecken eingestellten reich ornamentierten, fast indischen Stützen der Engel lassen die wunderlichen Formen der Säulen der Cartuja schon vorahnen (s. später).

Abb. 83 Sta. Maria Magdalena in Granada Inneres

In derselben Zeit wie die Pfarrkirche Sta. Magdalena entstand auch die reiche Capilla mayor des Nonnenklosters del Angel, sowie der Hochaltar in der von mächtigen Säulen in drei Schiffe geteilten Stadtkirche von Getafe. Dieser Altar baut sich in vier Geschossen auf, die mit den vier klassischen Ordnungen in der üblichen Reihenfolge geschmückt sind. Da Caño bei allen größeren Arbeiten bestrebt gewesen ist, sich von akademischen Lösungen fern zu halten und außerdem die Kirche seitdem wiederholt eingreifenden Umbauten unterzogen worden ist, liegt die Vermutung sehr nahe, daß an dem jetzigen Hochaltare nur die Bilder und Skulpturen von Caños Hand stammen.[1]) Für die Annahme, daß die elliptische Kirche der Augustinernonnen von der strengen Observanz an der Plaza principal von Málaga auf Caño zurückzuführen ist, spricht der Umstand, daß er trotz seiner Anstellung an der Kathedrale in Granada, wenn auch nur für kurze Zeit, nach Málaga reiste. Auch die Kirche der Hieronymitennonnen von Santa Paula in Sevilla wird ihm von vielen zugeschrieben.

84. Caños Schüler

Die bedeutendsten unter Caños Schülern sind die Maler: *Alonso de Mesa, Miguel Gerónimo Cieza (Ciezar), Sebastian de Herrera Barnuevo, Pedro Atanasio Bocanegra, Ambrosio Martinez, Sebastian Gomez* und *Juan Niño de Guevara,* sowie die Bildhauer *Pedro* und *José de Mora* und *Pedro Mena.*

[1]) Abweichend hiervon berichtet Ponz, Viaje de España, Bd. I Kap. I, die Nebenaltäre seien später entfernt, der Chor verlegt worden, der Hochaltar sei unberührt geblieben.

85. Sebastian de Herrera Barnuevo und die Grabkapelle des heil. Isidro in Madrid

Der Künstler, der die äußere Ehrung für die festliche Ausschmückung von Madrid einheimste, war Caños begabtester Schüler *Sebastian de Herrera Barnuevo,* der Sohn des von Crescenzi beim Hofgefängnis beschäftigten Bildhauers Antonio de Herrera Barnuevo aus Alcalá de Henares. 1619 in Madrid geboren, nahm er zuerst bei seinem Vater Unterricht in der Plastik und dann in allen drei Künsten bei Caño: eine Vielseitigkeit, die fast allen Künstlern dieser Epoche eigen war. Bei außerordentlich stark entwickeltem ornamentalen Empfinden und großem Geschick besaß er nicht die starke, überragend persönliche Art seines Lehrers. Als Zeichner bei der königlichen Bauverwaltung angestellt, konnte er sein ansprechendes Talent anläßlich des Einzuges der jungen Königin Maria Anna von Österreich besonders an dem hierbei auf dem Prado errichteten Parnaß entfalten. Das Lob Philipps IV. ermutigte ihn, sich um die Stellung eines Ayuda de camera zu bewerben, doch hatten ihm sein Monarch und der Marqués de Malpica eine andere Auszeichnung zugedacht. Zum Handkuß von seinem Könige befohlen, rief Herrera aus, er habe seinen höchsten Wunsch erreicht, woraufhin ihn Philipp sofort zum Maestro mayor der Palastbauten und zum Königlichen Quartiermeister ernannte. So erlangte Herrera durch seine schnell entschlossene Schlauheit und die Eitelkeit eines unbegabten Monarchen eine der obersten Stellungen. Er wurde Maestro mayor von Madrid und vom Palast von Buen Retiro und am 15. Mai 1670 Hausmeister des Escorial und Hofmaler, Stellungen, die er sämtlich zur allgemeinen Zufriedenheit bis zu seinem Tode 1671 ausfüllte.[1]) Die vielen Bilder und Statuen seiner Barockaltäre (siehe das Verzeichnis bei Bermudez) zeichnen sich durch so korrekte Zeichnung und fein abgewogenes Kolorit aus,



Abb. 84 Sta. Maria Magdalena in Granada Blick in die Kuppel

[1]) Auch *Ponz* und *Polomino* nennen 1671 als sein Todesjahr, doch berichtet der erstere Bd. II, S. 139, Herrera sei 70, der letztere, S. 109, er sei 60 Jahre alt geworden. Sein Sohn Ignacio folgte ihm in der Stellung im Escorial, den Posten eines Maestro mayor erhielt am 8. April 1671 Gaspar de la Peña, seine Witwe behielt die Dienstwohnung in der Casa del Tesoro bis zu ihrem Tode inne.



Abb. 85 Nuestra Señora de las Angustias in Granada
Blick in die Kuppel

daß z. B. Palomino einen Ecce homo selbst den Werken Michelangelos an die Seite gestellt hat. Seine Altäre trugen wesentlich mit zur Ausbreitung des Barock bei. Baugeschichtliche Bedeutung besitzt er nur durch die Beteiligung beim Bau der Kapelle des heiligen Isidro an der Parochialkirche San Andrés in Madrid (Abb. 86). Der Grundriß des Baues ist eine Mischung aus einem Kreuzgange mit gotischer Kirche, der Capilla de Obispo, einer Renaissance-Pfarrkirche und der großen Grabkirche für Madrids Schutzpatron, den heiligen Isidro (geb. 1082, † 1172), der 1619 selig-, und 1622 heiliggesprochen wurde. 1656 begann man die Abbruchsarbeiten in der Capilla mayor, der bescheidenen ursprünglichen Kapelle, und schon am 22. (oder 12.) April 1657 fand die Grundsteinlegung für die jetzige großartige Begräbniskirche statt, in die nach 12 Jahren, am 15. Mai 1669, die Gebeine des Heiligen und die seiner Frau, der heiligen Maria de la Cabeza, überführt werden konnten. Der König sowie die Vizekönige von Mexiko, Neugranada und Perú bestritten die Kosten, die sich auf 11 690000 Real = 2 990000 Pesetas beliefen. Die Grabkirche legt sich seitlich an die Vierungskuppel der Pfarrkirche an und teilt sich in eine quadratische Vorkirche und einen achteckigen, hohen Kuppelraum, in dessen Mitte über dem eigentlichen Grab ein hoher, reicher Baldachin mit den Statuen der Tugenden und des Glaubens steht. Das Modell lieferte der Kapuzinermönch *Fray Diego de Madrid,* der vorher den Bau des Kapuzinerklosters in Jaén geleitet hatte. Die Bauleitung lag in den Händen des

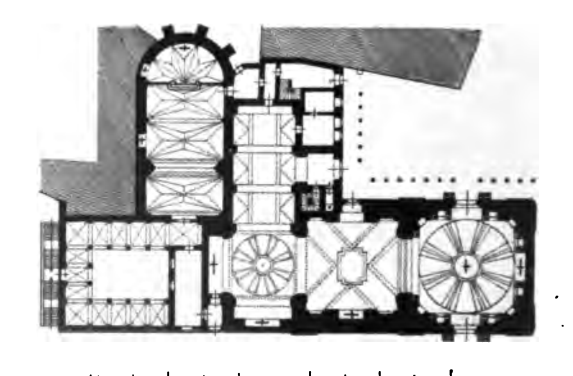


Abb. 86 San Andrés in Madrid
Gesamtlage mit Grabkapelle des hl. Isidro
(Aufnahme des Verfassers)

Architekten *Jose de Villareal* (später, nach dem Tode des Alonso Carbonel, 22. September 1660, Maestro mayor de la Real casa). Bei seinem Tode war erst der Sockel ganz in dem strengen Geiste seines Vorgesetzten Velazquez vollendet. Sein Nachfolger als Maestro y trazador mayor de las Reales casas sowie in der Oberleitung dieser Kirche war *Sebastian de Herrera y Barnuevo* (Abb. 87). Inwieweit er sich in der Raumdisposition an die Pläne seiner Vorgänger hielt, ist mir nicht bekannt. Sicher ist nur, daß die ganze barocke Festdekoration, die auf Untersichten berechneten Gesimse und Detaillierungen sowie der äußere und innere Aufriß dieses schönen Kuppelbaues auf einen sehr geschickten Barockmeister schließen lassen, dem Caños laubsägebrettartig ausgeschnittenes Plattenwerk ebenso wie die Säulenordnungen nur Dekorationsmotive zur Erzielung größeren theatralisch festlichen Reichtums waren. Der ganze Raum ist mit Festons und

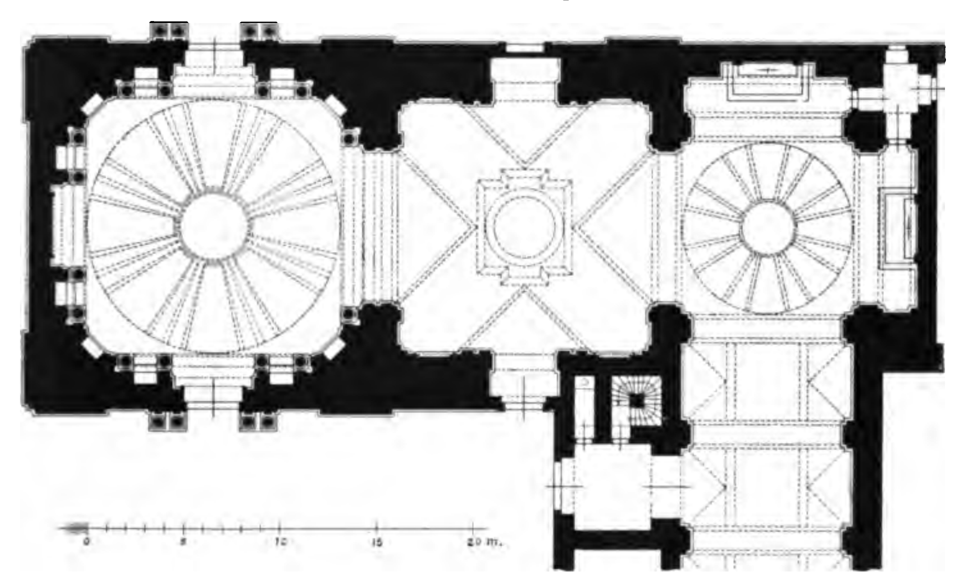


Abb. 87 San Andrés in Madrid Grabkapelle des hl. Isidro (Aufnahme des Verfassers)

italianisierenden Ornamenten bedeckt, die *Carlus Blondei* ausführte (Inschrift: Carlus Blondei sculpsit 1671) (Abb. 88). Das Material wirkt trotz großer Ungleichwertigkeit prächtig: Alabaster, Marmor, Marmorstuck und als Marmor gemalter Putz sind nebeneinander verwandt. Nach außen ist die ganze Kapelle ein mächtiger rechteckiger Baukörper, aus dem die Kuppel ziemlich hart und unvermittelt emporragt (Abb. 89). Die logische Konzentration des Schmuckes auf das Konsolengesims mit der skulptierten Balustrade und die reichen Portale bei sonst nur durch Pilaster belebten glatten Wandflächen wie auch die schöne Silhouette der Kuppel bedingen die Wirkung dieses Baues.

86. Die Verfettung des Ornamentes, Felipe Berrejo

Die Vorliebe für weichdetailliertes, an die fleischigen Formen der Kakteen erinnerndes Blattwerk, für eine den Rubensschen Frauengestalten vergleichbare Verfettung des Ornamentes teilte mit Herrera Barnuevo und Alonso Caño, der Schöpfer der 1666—72 in Valladolid erbauten Kirche La Pasión (Abb. 90). Das 1579—81 von *Juan de Mazarredonda* und *Pedro del Rio* für die Brüderschaft und das Hospital errichtete Gebäude erschien dem Konvent im 17. Jahrhundert zu

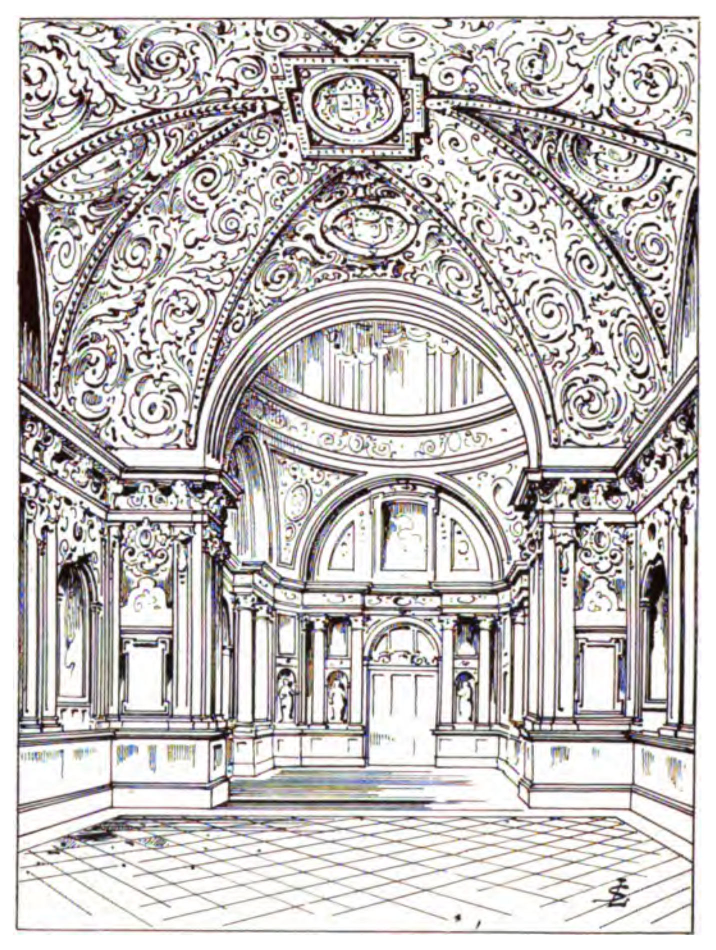


Abb. 88 San Andrés in Madrid Inneres

klein. Man beschloß 1666 einen Neubau und berief den an der Kirche Santa Cruz in Rióseco beschäftigten *Felipe Berrejo*, „por ser el mas insigne que se conoce de su profesión". Der jahrhundertelang ganz vergessene Felipe Berrejo war also bei Lebzeiten einer der gefeiertsten Künstler seines Landes! Neben ihm war an dem Bau der Enkel des berühmten Bildhauers Gregorio Hernandez als Maler tätig: *Gregorio Rodríguez Gavilan.* Um den Bau zu fördern, ließ letzterer ohne Erlaubnis den alten Turm niederreißen, sagte dann, zur Verantwortung gezogen, der Eifer für Maria habe ihn dazu veranlaßt, und erbot sich, die Fassade auf eigene Kosten vollenden zu lassen. Schon am 18. August 1672 konnte er dem Kapitel die quittierten Rechnungen vorlegen. *Berrejos* Gesamtkomposition ist dadurch beachtenswert, daß er hierbei auf einer ganz schmalen beiderseits eingebauten Baustelle Saalkirche und Kapitelsaal so miteinander vereinte, daß er den Kapitelsaal über das Kirchenlanghaus legte und an den Kirchensaal noch einen Kuppelraum fügte, so daß die Kirche außer von ihren zwei Türen auch noch von der Kuppellaterne aus beleuchtet wird, während der Kapitelsaal ausschließlich von den zwei Balkontüren sein Licht erhält. Das ganze Innere, das jetzt von einer eingespannten Stuckdekoration verhüllt ist, wurde mit geschnitztem Ornament und Bildern bedeckt. Das gleiche fleischige Ornament wie im Innern und das Auflösen bzw. Beleben aller Flächen charakterisiert die zweiachsige Fassade, deren drittes Geschoß ein Glockengiebel bildet (Abb. 91).

In der fleischig detaillierten, aber weit phantasievolleren Ornamentik stilistisch verwandt ist die Fassade der 1678—1683 von der Diputacion del Reyno erbauten Kirche der Clérigos regulares de San Cayetano (Real casa de Santa Isabel, Königin von Portugal) zu Zaragoza (Abb. 92). Dreifache dorische sich

durch das Konsolengesims und die Attika hindurchkröpfende Pilaster auf hohen Postamenten gliedern die Fassade, den beiden Seitentürmen und dem Mittelgiebel entsprechend, in fünf Felder. Während sonst in der Regel der Schmuck über die ganze Fläche verteilt ist oder nach oben verlegt wird, sind hier nur die Felder unterhalb des Hauptsimses mit einem lebendigen kräftig plastischen Ornamente dekoriert, während die Wirkung des Oberbaues ganz auf den außerordentlich schönen Umrißlinien dieser großartigen Schauseite beruht. Das Innere ist im Grundriß ein Quadrat, in das ein griechisches Kreuz mit hoher Vierungskuppel eingezeichnet ist. Die verbleibenden Ecken sind als kleine Nebenkuppeln ausgebildet. An dies Quadrat legt sich in der Hauptachse das Chorjoch mit aus dem Zwölfeck geschlossenem Chor, und diesem gegenüber ein im Obergeschoß gleichzeitig als Empore dienender Vorraum, der mit einer ovalen Kuppel überwölbt ist. Das Grundprinzip dieser Kirche ist von Italien her hinlänglich bekannt und ist dasselbe in der Kirche San Cayetano in Madrid wie auch der Marienkapelle von San Saturnino in Pamplona wieder aufgenommen worden.



Abb. 89 San Andrés in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

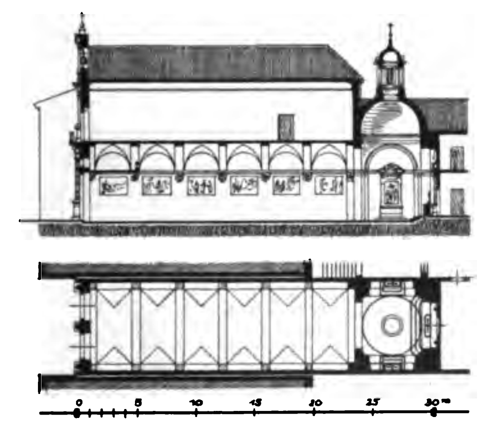


Abb. 90 La Pasión in Valladolid Längsschnitt Grundriß (Aufnahme des Verfassers)



Abb. 91 La Pasión in Valladolid Fassadenausschnitt
(Aufnahme der Verlagshandlung)



Abb. 92 San Cayetano in Zaragoza
(Nach Uhde)

87. Die Fassade der Kathedrale in Jaén

Alonso Caños unverkennbaren Einfluß zeigt noch die *Eufrasio Lopez de Rojas* zugeschriebene Fassade der Kathedrale in Jaén. Die 1243 vom hl. Ferdinand zur Kirche geweihte Moschee hatte 1492 einem Neubau weichen müssen. Diese Kathedrale war, wie schon oben erwähnt, 1532 von *Pedro de Valdelvira* entworfen,



Abb. 93 Kathedrale in Jaén (Phot. Lacoste, Madrid)

und 1540 unter Leitung seines dritten Sohnes *Andrés de Valdelvira* aus Alcaráz — der außer diesem Dome das Hospital von Santiago de Ubeda baute — genau nach des ersteren Plänen begonnen worden. 1579 vollendete er die linke Seite

der Kirche mit Kapitelsaal, Sakristei und Südfassade. Ihm folgte sein Schüler und seit 20 Jahren Mitarbeiter *Alonso (de) Barba*, dem Valdelvira alle Pläne und Modelle der Kirche bei seinem Tode 1581 vermacht hatte. Aber schon nach wenigen Jahren gingen die Gelder aus, so daß der Bau ein halbes Jahrhundert bis 1634 liegen blieb. Man berief einen Schüler des Dombaumeisters von Santiago: Ginés Martinez de Aranda, den gelehrten Verfasser des nie veröffentlichten Buches „Cortes de Canteria", *Juan de Aranda Salazar*, der den alten gotischen Chor 1637 niederriß, die Kapellen der Evangelienseite 1642, sowie die Hälfte der Kirche bis zu den Vierungspfeilern 1654 vollendete; doch starb er wahrscheinlich schon in diesem Jahre. Die Nordfassade wird ihm zugeschrieben, doch ist anzunehmen, daß er sich bei der Zeichnung eng an den Entwurf des *Juan Gomez de Mora* hielt. 1654—60 hatte *Pedro de Portillo* diesen Posten inne. Er vollendete das Ciborium und verlegte den Fußboden der Kirche, so daß am 20. Oktober 1660 die feierliche Einweihung stattfinden konnte. 1667 brachte *Eufrasio Lopez de Rojas* die Arbeiten an dem die Geländeverschiedenheiten ausgleichenden Vorplatz, den Fundamenten der Kirche und den noch fehlenden Kapellen zum Abschluß. Von ihm stammt auch die von zwei Türmen flankierte ca. drei Jahre nach seinem Tode vollendete Fassade (Abb. 93). Als er am 8. Dezember 1683 gestorben war, führte *Blas Antonio Delgado* den Bau der Türme 1688 zu Ende (laut Inschrift). Vor letzterem hatte die Oberleitung noch nicht ganz ein Jahr lang in *Landeras* Hand gelegen. Delgados Nachfolger war *Miguel de Quesada,* der die noch übrigen Gewölbe schloß und die letzte Hand an die Pfeiler legte. 1726 berief das Kapitel den Churrigueraschüler *Joseph Gallego* aus Salamanca, der außer durch seine Arbeiten an den Gewölben durch den in das Mittelschiff eingestellten Chor an der jetzigen Raumwirkung einen wesentlichen Anteil hat. Das ganze Prinzip des Innenraumes spiegelt die reiche, durch korintische, auf hohen Postamenten stehende, in Statuen ausklingende Säulen, darüber durch Lisenen mit dekorativen kandelaberartigen Aufsätzen streng gegliederte Fassade zwischen den beiden vor die Seitenkapellen gestellten Türmen, klar wider. Aller Reichtum ist auf die dem eigentlichen Innenraum entsprechende Fassade sowie auf die beiden den Bau überragenden kuppel- und laternenbekrönten Turmgeschosse vereinigt. Das über den Säulen kräftig verkröpfte Gesims wird in den Interkolumnien von den reichen Umrahmungen der Obergeschoßbalkontüren durchbrochen. Weit schärfer als in dieser zeichnerisch virtuosen Willkür offenbart sich das malerische Empfinden des Künstlers in dem Zurücksetzen des obersten attikaartigen Geschosses dieser Mitte, so daß die über den Säulen von statuentragenden Postamenten unterbrochene Balustrade ähnlich wie in Valladolid vor der Mauer steht und sich schon hier die beiden Türme von dem Mauerkörper loslösen. In der Verteilung des ornamentalen Schmuckes zeigt sich eine ähnliche, wenn auch nicht annähernd gleich meisterhaft vollendete malerische Ungebundenheit wie bei Alonso Caño. Die rechtwinklig geknickten, die Fläche belebenden und mit Ornamenten gefüllten Umrahmungen sind ein aus der Platereske überkommenes, für die auf Caño fußende Schule von Santiago de Compostela bezeichnendes Merkmal (s. Kapitel VI). Die ganze Detailbehandlung und vor allem die scharf ausgeschnittenen Kartuschen zeigen zum größten Teil eine gleiche Durchbildung wie bei Caños Arbeiten.

88. Francisco de Herrera el mozo

Über Herrera Barnuevos sehr geschickte, aber doch nur rein äußerliche Theatermache hinaus zu wirklich neuen Raumgebilden schritt sein Namensvetter *Francisco de Herrera jr.* (*el mozo)* (geb. 1622 in Sevilla, gest. 25. Aug. 1685 in Madrid, begraben in der Parochialkirche San Pedro). Er war der Sohn des *Fran-*

cisco de Herrera sen. (geb. 1576 in Sevilla, gest. 1656 in Madrid), des schon oben erwähnten Erbauers des jetzt als Gobierno verwandten Palastes des Duque de Uceda in Madrid, jenes von *Mora* vollendeten schlicht großartigen Barockpalastes. Der ältere Francisco, ein Schüler des Luis Fernandez und des Pacheco, ebenso geschickt als Architekt wie als Maler in Fresko, Öl oder Tempera, Radierer, Kupferstecher und Graveur, gilt den Spaniern als Schöpfer ihres Nationalstiles. Von der bis dahin in Spanien noch üblichen schüchternen Mache befreite er sich, indem er als erster nach italienischem Vorbilde bei seinen Gemälden auf kräftige Lichtkontraste ausging. Überall bestrebt, die herkömmlichen Kunstregeln zu durchbrechen, wandte er sich im Bilde vor allem dem Sitten- und Genrebild, sowie der Bewältigung von Volksmassen zu. Als Falschmünzer verfolgt, floh er vor der Justiz in das Asyl des Jesuitenkollegs San Hermenegildo, malte daselbst das Bild für den Hochaltar dieser ovalen Kirche, bis ihm 1624 Philipp IV. zur Belohnung für sein großes Können die Freiheit schenkte. Er soll so unverträglich und roh gewesen sein, daß es niemand, selbst keines seiner Kinder, bei ihm aushielt. Seine Tochter ging ins Kloster und sein Sohn *Francisco de Herrera jr.* (oder *Francisco de Herrera Hinestrosa el mozo*) brannte, als er so viel bei seinem Vater gelernt, daß er ihm beim Malen hätte helfen können, mit dem Vermögen seines Vaters durch und wandte sich nach Rom. Seine und seiner ganzen Zeit Kunstauffassung bekundet sich darin, daß Herrera jun. hier nicht etwa die Antike studierte oder Raffaelsche Werke kopierte, sondern um Fresken malen zu können, Architektur, Perspektive und das Farbenmischen erlernte. Seine vorzüglichen Stilleben mit ihren realistischen Fischen trugen ihm in Rom die Bezeichnung il Spagnuolo degli pesci ein. Nach dem Tode seines Vaters 1656 kehrte er nach Sevilla zurück, malte die Verklärung des hl. Francisco für die Sala de juntas de la hermandad del Santisimo im Sagrario der Kathedrale und wurde zum zweiten Direktor an der 1660 von Murillo gegründeten Akademie ernannt. Daß er sich kurz darauf nach Madrid wandte, erklärt sich daraus, daß er es als schwerste Kränkung empfand, hinter Murillo zurücktreten zu sollen. Dieser leidenschaftliche, an Verfolgungswahnsinn grenzende, durch die Ernennung zum Hofmaler noch gesteigerte Ehrgeiz äußerte sich später z. B. in der Satire auf den Hofmaler Juan Carreño und auf Francisco Filipin, denen der König die Silberstatue des hl. Lorenz im Escorial übertragen hatte, sowie in einer Unmenge ironischer Anspielungen bei fast all' seinen Gemälden auf seine Widersacher, zu denen er die höchsten Staatsbeamten zählte, wenn sie seine Werke nicht gewürdigt hatten. Verschiedene Fresken in San Felipe el Real und in San Hermenegildo, sowie in den Descalzas reales zu Madrid lenkten auf ihn aller Blicke bis zum Throne. Auf Empfehlung des Sebastian de Herrera Barnuevo beauftragte ihn der König, die Kuppel der Kapelle von Nuestra Señora de Atocha zu malen. Er löste die Aufgabe, indem er die Jungfrau und die Apostel auf eine gemalte Balustrade gelehnt darstellte. Von ihm stammen auch die Medaillons und Ornamente in den Nischen und an den Wänden des Presbyteriums daselbst.

89. Spaniens erste Barock-Kathedrale

Nach dem Tode des Gaspar de la Peña (25. August 1677) zum Maestro mayor de las Obras reales ernannt, widmete er seine ganze Kraft der Architektur, zumal er sich sofort vor eine der größten Aufgaben aller Zeiten gestellt sah: den Neubau der zweiten Kathedrale von Zaragoza, Nuestra Señora del Pilar. Sie sollte um jene Alabastersäule herum errichtet werden, auf welcher am 2. Januar des Jahres 40 n. Chr. um Mitternacht dem heiligen Jakobus die Jungfrau vor 490 Augenzeugen erschienen ist, um ihm den Bau einer Kirche an dieser Stelle zu befehlen und ihm zu versprechen, sie werde

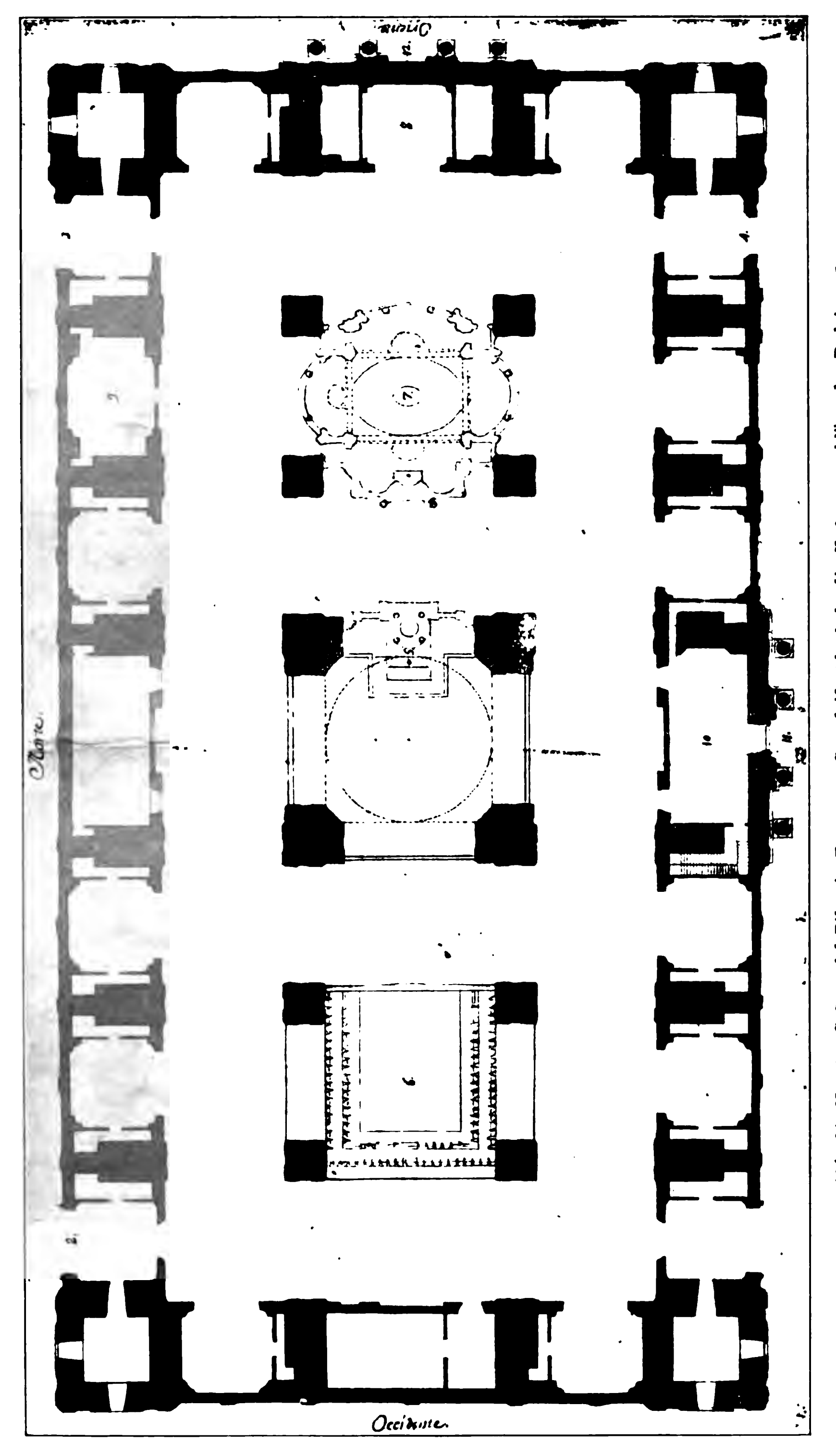


Abb. 94 Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza Grundriß [dunkel: die Umbauvorschläge des Rodriguez]
(Nach dem Originalplan des Don Ventura Rodriguez)

Zaragoza und ganz Spanien beschützen. Aber trotz dieses allerhöchsten direkten Befehles entstand hier nur eine bescheidene Kapelle von 16 zu 8 Fuß, um die herum später ein großer kapellenumgebener Hof gebaut wurde. Erst 1675 wurde sie zur Metropolitana, d. h. zu einer der andern Kathedrale des Ortes, der Seo, ebenbürtigen Kultstätte erhoben. Eine Erklärung hierfür kann man höchstens darin erblicken, daß die Seo, direkt neben dem Schlosse gelegen, stets Hofkirche war, wenn auch die zweite in Santa Engracia befindliche gleichfalls für echt ausgegebene heilige Säule am Alter der Legende zweifeln läßt. Im Jahre 1677 beschloß man, über der von der Überlieferung geheiligten Stelle einen würdigen Neubau zu errichten unter Verwendung des alten berühmten Retablo mayor von *Damian Forment* und des von dem Florentiner *Giovanni Morete* (1572) stammenden



Abb. 95 Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza
(Phot. Escola)

Chorgestühles. Die mittelalterliche Anlage entsprach den altmohammedanischen Versammlungsstätten: ein großer, von Kapellen oder Arkaden umgebener Hof für die Gläubigen, in dessen Mitte das Heiligtum stand. Dieser maurische Grundzug blieb auch bei der etwas größeren Neuanlage gewahrt (Abb. 94). Um den rechteckigen, dreischiffigen Grundriß von Valladolid legt sich, ähnlich wie dort, aber weit großartiger ausgebildet, auf allen vier Seiten ein Kranz von Seitenkapellen, dessen vier Ecken als hohe, schlanke Türme ausgebildet sind. Die drei Schiffe werden durch sieben Traveen querschiffartig geteilt, deren mittelste, auch äußerlich durch Giebel als Querschiff betont, die Breite des Mittelschiffes, die andern die der Seitenschiffe haben. Über dem Mittelschiff befinden sich drei Kuppeln, und zwar stehen unter der mittelsten großen Hauptkuppel der Hochaltar, unter den beiden andern, dem Hochaltar gegenüber, das oben erwähnte Chorgestühl, und unter der andern Kuppel, ähnlich wie die Santa Casa de Loreto in der gleich-

namigen italienischen Kathedrale gelegen, die eigentliche auf das reichste ausgestattete Capilla del pilar. So ist die Mitte dieses 129 : 68,30 m großen Baues gleichsam in Kleriker- und Wallfahrtskirche geteilt, als Zentrum der ganzen Anlage von der Gemeinde abgesondert. Für die Laien dienen die ringsherum sich legenden Seitenschiffe, deren jedes wiederum durch je vier Kuppeln in den Intervallen der Mittelkuppeln geschmückt ist. Diese Seitenschiffe erhalten außer von den Kuppeln durch große Rundfenster in den Umfassungswänden ein ruhiges, hohes Seitenlicht. Die dreischiffige von Kuppeln bekrönte eigentliche Kirche wird von einem niedrigen Kapellenkranze umgeben, der den Raum zwischen den Gewölbewiderlagern einnimmt, so daß die Strebepfeiler erst über dem Gesims in Erscheinung treten. Zwischen diesen befinden sich die Laternen der unter der Dachfläche unsichtbaren Seitenkapellenkuppeln. Das Äußere (Abb. 95) wahrt in seinen glatten, ruhigen Umfassungsmauern und den vier großen, kräftig betonten, tiefen Portalnischen die abweisende festungsartige Strenge der Moschee. Die in den lebhaften Farben der grünen, gelben, roten und blauen Dachziegel schillernden elf Kuppeln und die vier schlanken Türme bieten eine phantastische Gruppe, deren orientalisch märchenhafter Reichtum sich hart von der feierlichen Ruhe und Einfachheit des Unterbaues abhebt. Die Lage am Ebro mit seiner alten, bis ins Jahr 1437 zurückreichenden, von *Felipe de Busiñac* aus Rosallon 1659 wieder instand gesetzten Steinbrücke, der Nähe der Seo, der Paläste und die ganze Umgebung, sowie der ruinenhaft unvollendete Zustand des Baues erhöhen den Zauber dieses Werkes. Den Pfeilern legte er die Kreuzform zugrunde, dadurch daß er jede Seite als Hohlkehle mit seitlichen Pilastern ausbildete. Leider verhüllte eine spätere Zeit Herreras geistvolle Barockformen mit einem klassizistischen Gewande. Nur die stark unterschnittenen Rundbogengewände der Domportalnischen blieben infolge Geldmangels unberührt (vgl. Abb. 243 die Umbauplanung des Ventura Rodriguez). Das Auflösen der Massen zu einem ruhig bewegten Rhythmus mehr als verblüffende Detaillösungen, sowie eine dem rituellen Bedürfnis praktisch wie symbolisch gerecht werdende Gesamt-



Abb. 96 Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza Inneres (Phot. Lacoste, Madrid)



Abb. 97 La Seo in Zaragoza (Phot. Purger, München)

anordnung waren das Streben seines Schöpfers. Dadurch, daß die Laien eigentlich nur auf das ringsherum führende Seitenschiff angewiesen sind, leidet freilich die Raumwirkung noch weit mehr als bei den übrigen spanischen Kathedralen (Abb. 96). Die jetzige Dekoration des einst mit barocken Ornamenten ganz bedeckten Innern stammt fast ausschließlich von *Ventura Rodriguez,* der auch den einzigen vollendeten Turm an der Südwestecke unter Verwendung eines ursprünglichen Entwurfes 1753 ausführte. Der Turm an der Südostecke befindet sich augenblicklich im Bau. An Stelle dieser übermäßig schlanken sah das Projekt des Rodriguez für die Umgestaltung der Fassaden weit kürzere Barocktürme vor. Dieselben waren berechnet die Umrißlinie dieses Domes harmonisch aufzulösen, ohne doch die Säulenordnung des späteren Meisters zu erdrücken.

90. *Römisches Barock in Zaragoza*

Eine diesen Türmen künstlerisch ebenbürtige Leistung jener Zeit ist der Turm der Iglesia metropolitana del Salvador oder de la Seo. Vor die alte zuerst 290 genannte, später als Moschee verwandte, 1118 zurückeroberte und neu gebaute kapellenumgebene fünfschiffige gotische Hallenkirche hatte *Julian Yarza* 1683 in den derben Formen des italienischen Barock eine unbedeutende Fassade gebaut (Abb. 97). Für den Turm berief man aus Rom den Architekten des von der Krone von Aragon in Rom unterhaltenen Hospital de Montserrat *Juan Bautista Contini*, der den Entwurf hierfür schon 1683 in Rom geschaffen hatte. 1686 vollendete er das erste Stockwerk, nach ihm leiteten in den folgenden Jahren *Pedro Cuyeu, Gaspar Serrano* und *Jaime Borbon* die Ausführung der übrigen Stockwerke. 1790 vollendete der Zaragossaner Bildhauer *Joaquin Arabi* die Kolossalstatuen der Kardinaltugenden. Die Gesamtanlage ist bei aller Einfachheit äußerst wirkungsvoll, indem der Bau in 5 Geschossen vom Quadrat zu einem immer reicher bewegten barockeren, achteckigen Grundriß mit über den Ecken auf Konsolen vorgekröpftem Gesims übergeht, bekrönt von einem kräftig geschwungenen Helme. Die Profilierung ist derb, kräftig und reich, bei vorherrschendem stark geschwungenen Karnies und Viertelkreis. Madoz versteigt sich bei der Besprechung dieses Baues zu dem überschwenglichen Lobe: „Dieser Turm ist in seiner Art völlig neu, ein Zeugnis davon, was der Geist zu leisten vermag.“ Für die Entwicklung der spanischen Turmbauten blieb dies Werk ein Fremdling, dem man in kalter Bewunderung gegenüberstand.

91. *Josef Ximenez Donoso*

Ebenso wie Herrera war auch *Josef Ximenez Donoso* (geb. 1628, † 14. September 1690) mehr Maler als Architekt. In Consuegra geboren, lernte er bei seinem Vater Antonio Jimenez Donoso malen, ging dann, freilich nur auf kurze Zeit, zu Francisco Fernandez nach Madrid und zog nach dessen Tode für sieben Jahre auf die Kunstakademie in Rom. Hier studierte er Architektur und Perspektive und kehrte, 26 Jahre alt, nach Madrid heim, wie Bermudez sagt, mit mehr Anmaßung wie Wissen, denn sein Können bestand nur in der Freskotechnik und in der Kenntnis all der komplizierten Regeln der Perspektive der in Rom gerade aufkommenden Borromineske, für die er in seiner Heimat eifrig Propaganda machte. Im Ölmalen bildete er sich erst nach seiner Rückkehr bei Juan Carreño aus. Von Madrid aus wandte er sich nach Valencia und Segobre wegen verschiedener kirchlicher Bilder, kehrte nach Madrid zurück, vermählte sich mit Isabella Moraleda, schloß mit *Claudio Coello* innige Freundschaft und malte mit ihm gemeinschaftlich eine Menge Fresken. 1673—74 entstand das Deckenfresko im Vestuario der Kathedrale von Toledo. Ein verloren gegangenes Bild für den Konvent von San Francisco in Madrid, das Hochaltargemälde in San Gines in Madrid an Stelle eines damals für schlecht gehaltenen Bildes des Francesco Rizzi, das Hochaltargemälde der jetzt niedergerissenen Kirche de los padres de San Felipe Neri, sowie jenes von San Millan stammen aus dieser Zeit. Als Architekt betätigte er sich zuerst durch den Entwurf zum Altar und zur Orgel von San Millan, die ebenso wie das Altarbild dieser Kirche 1720 verbrannt sind. Es folgten das Portal der Kirche Santa Cruz nach 1620, das Grabmal der Marqueses de Mejorado in den Recoletas del Prado, der Kreuzgang des Kollegs von Sto. Thomás, die Hauptaltäre der Kirchen de la Victoria, de la Trinidad, sowie de San Basilio und der Wiederaufbau der Panaderia an der Plaza mayor zu Madrid (1674) (Abb. 98). Durch diese Arbeiten war sein Ruhm als Architekt so gestiegen, daß er am 13. August 1685 zum Maestro mayor der Kathedrale in Toledo nach dem Tode des Bartolomé

Sombigo und am 14. August 1685 zum Maler derselben Kathedrale an Stelle des 1683 verstorbenen Francesco Rizzi ernannt wurde. In einer wertvollen Abhandlung über den Steinschnitt und andere Architekturmerkwürdigkeiten überlieferte dieser alle perspektivischen Wirkungen mit spielender Meisterschaft beherrschende Barockkünstler sein reiches Wissen dem heranwachsenden Geschlechte. Sein



Abb. 98 Panaderia an der Plaza mayor in Madrid
(Phot. Lacoste, Madrid)

letztes Bauwerk war das Portal der Kirche San Luis obispo in Madrid (1689). Während er die Fresken der Capilla de los Marqueses de Canillejas malte, bekam er bei der Arbeit einen Schlaganfall, wurde nach Hause getragen und starb am 14. September 1690, noch bevor er sein Testament hatte machen können. (Palomino, der am Begräbnis teilgenommen, nennt zwar 1686 als Todesjahr, doch ist das Jahr 1690 durch die Sterbeakten bewiesen. Siehe Bermudez.)

92. Donosos typischste Werke

Die ansprechendste, phantastisch reizvollste mir bekannte seiner Arbeiten ist das Portal der vom 3. September 1679 bis zum 19. August 1689 von *Tomás Ramon* erbauten Parochialkirche San Luis in Madrid (Abb. 99). Der Bau selbst, eine jener raumgewaltigen Jesuitenkirchen nach dem Schema des Gesù in Rom, birgt verschiedene Bilder von Donoso und Jordan und einen bis an das Gewölbe reichenden, meisterhaft aufgebauten churrigueresken Hochaltar. Das Portal mit seinen zwei diamantartig facettierten dorischen Säulen, dem darüber stark vorgekröpften Gebälk und seiner geschwungenen, abgebrochenen Verdachung, dem unterbrochenen Gesims, dem stark unterschnitten profilierten, gekrümmten und verrenkten Gewände, der völlig in zwei Teile getrennten Verdachung der Rundbogennische (mit der Statue des Heiligen von *Pablo Gonzalez Velazquez*) zeugt für das außerordentliche zeichnerische Geschick jenes Maler-Architekten, der die geraden Gesimse durch allerhand Verkröpfungen, Schwingungen, Brechungen und Verrenkungen als erster ersetzte. Donosos zu vollendeter Harmonie ausgereifte Schöpfung ist die letzte, das Lebenswerk eines reichen Talentes krönende Tat.



Abb. 99 San Luis in Madrid Portal

Die Parochialkirche Santa Cruz in Madrid war bei den beiden Feuersbrünsten von 1620 und 1762 ein Raub der Flammen geworden. Bei der letzteren stürzte die Kuppel ein und wurde auf den alten Mauern von *Francisco Estéban* neu gebaut (geweiht 9. August 1767). In der ruhigen Hauptfassade befand sich *Donosos* reiches, von zwei dorischen Säulen flankiertes Portal, darüber ein Flachrelief von Pablo Gonzalez Velazquez: die Auffindung des Kreuzes darstellend. Die Kirche bot nichts Bemerkenswertes: ein kurzes lateinisches Kreuz mit Vierungskuppel, geziert mit dorischen Pilastern und Triglyphengesims und einem reichen Marmorhochaltar. Die Vierungskuppel und Pendentifs waren bemalt. Der 1632—40 niedergerissene Turm (Atalaya de la Corte) wurde durch einen 1644 nach *Cristóbal de Aguileras* Entwurf begonnenen und 1671—80 vollendeten viergeschossigen Neubau ersetzt. Auch dieser Kirche war es nicht beschieden, der Baulust des 19. Jahrhunderts zu widerstehen.

Sein Geschick als Raumkünstler zu betätigen hatte sich ihm in der Treppe des naturwissenschaftlichen Kabinetts in Madrid Gelegenheit geboten.

Die 1590 gleichzeitig mit der Plaza mayor von Juan Gomez de Mora erbaute Panaderia in Madrid war am 10. August 1672 bei jener furchtbaren Feuersbrunst, die einen großen Teil von Madrid einäscherte, auch ein Raub

der Flammen geworden, bis auf die granitenen Erdgeschoß-Rundbogenarkaden mit ihren den Pfeilern vorgelegten dorischen Halbsäulen. Auf den Resten des alten Baues baute *Donoso* in 17 Monaten die 1674 vollendete jetzige Panaderia. Die Grundrißdisposition war also in ihren Grundzügen durch den alten Bau gegeben. Der Bau diente bei großen Festlichkeiten, z. B. den Autodafés und Stierkämpfen für den Hof und sein Gefolge, und mußte dementsprechend als das repräsentative Zentrum des Platzes ausgebildet werden. Donoso baute auf die Erdgeschoßarkaden drei Stockwerke, bildete die beiden äußersten breiteren Achsen (wahrscheinlich wie schon bei dem früheren Bau) als Türme aus, führte in jedem Geschoß über die ganze Fassade Gurtgesimse, die gleichzeitig als Balkone für die Zuschauer dienten, und unterbrach die ruhige Fensterfolge nur in den beiden obersten Geschossen in der Mittelachse durch eine reichumrahmte Nische mit dem königlichen Wappen. Das ganze plastische Ornament beschränkt sich auf die Festons der scheitrechten Fensterverdachungen. Die übrige Fläche ließ er glatt und bedeckte sie gemeinschaftlich mit seinem Freunde *Coello* mit Fresken, die leider der Zeit zum Raube fielen. Im ersten Obergeschoß verwandte er von Figuren umgebene, vasenbekrönte Postamente, im zweiten Obergeschoß ovale, reich umrahmte figürliche Bilder, und im dritten Obergeschoß in Nischen gestellte Büsten auf entsprechenden Unterbauten. So bot der ganze Bau eine festlich reiche, stark repräsentative Wirkung, bei der das malerische das rein architektonische Moment weit überwog. Sie ist einer jener Triumphe des Fresko auf spanischem Boden, dem in *Palominos* Deckengemälden zu Valencia (s. Nr. 125) sowie in der Ausschmückung der elliptischen Kirche San Antonio de Padua in Madrid durch die Theatermaler *Carreño* und *Rizzi* (später von *Jordan* erneut und vervollständigt) die Führung unter den bildenden Künsten zugefallen ist. San Antonio de Padua ist ein elliptischer Raum, in dessen dem Eingange gegenüberliegender Schmalseite die Hochaltarnische steht, während die beiden Längswandungen je drei Rundbogennischen mit Altären und darüber rechteckigen Emporenöffnungen beleben. In diesen Achsen schneiden in das Kuppelgewölbe Stichkappen ein, deren Lünetten die Fenster enthalten. Die gesamten Wand- und Gewölbeflächen sind mit Szenen aus dem Leben des heiligen Antonius von Padua bemalt.

Die Gründung des Kollegs Sto. Tomás in Madrid reicht in die Zeiten Philipps II. zurück. Sein Beichtvater, der Dominikaner Fray Diego de Caves, hatte es 1583 erbaut und hier einen Lehrstuhl für Theologie eingerichtet, woraus sich dann der Konvent entwickelt hatte. Die Fakultät wurde immer mehr erweitert und außer für Theologie auch Lehrstühle (öffentliche Vorlesungen) für Philosophie, Scholastik und Moral bewilligt. Von hier aus setzte sich der Zug der Autodafés in Bewegung, weshalb überall die Inschrift angebracht war: Exurge, Domine, et judica causam tuam. Hier tagte 1644 jener berüchtigte erfolglose Kongreß aller Konventsuperioren über die Mißstände in den einzelnen Orden, der beschloß, alles beim alten zu lassen. 1652 brannte die Kirche ab und der Neubau war schon 1656 bis auf das Querschiff und die Vierungskuppel vollendet. Seitlich, von der Kirche nur durch einen schmalen Gang getrennt, gruppierte sich um einen quadratischen Hof der Konvent. Dieser Hof (Abb. 100), als eine seiner tollsten Ungeheuerlichkeiten geschmäht, war ein Werk *Donosos*. Italienische Schmuckgedanken sind hier mit den heimischen Barockformen zu einer ebenso anmutigen wie eigenartig gestaltungsfreudigen Festdekoration vereint, doch fehlt dieser Jugendarbeit noch die kraftvoll freie Persönlichkeit, die sich in dem Portale von San Luis offenbart. Später diente das Kolleg seit 1811 als Kaserne, seit 1822 als Sociedad Banda Buriana, seit 1835 als Ateneum, seit 1841 als Gefängnis, und mußte schließlich ebenso wie die Kirche einem Neubau weichen. Die jetzige

Kirche ist ein gotischer Backsteinbau und verrät nichts mehr von der Form des einstigen Kunstwerkes. Der Grundriß der Kirche bot nichts Absonderliches: ein großes lateinisches Kreuz mit Vierungskuppel, seitlichem Kapellenkranze und über dem Vorraum gelegener Empore. Zu beiden Seiten dieses Vorraumes große zweiteilige Vorhallen. Der Aufbau der Fassade war hierdurch in seinen Grundzügen bestimmt und die Grenzen gezogen, innerhalb deren *José Churriguera* sein Können zu entfalten vermochte. Als der Bau 1656 dem Gottesdienst übergeben wurde, waren Querschiff und Vierungskuppel noch nicht erbaut. Hieran arbeiteten *Manuel Torija* und *José Churriguera.* Die Vierungskuppel erbauten des letzteren Söhne *Gerónimo* und *Nicolás Churriguera,* wahrscheinlich nach des Vaters Plänen, doch stürzte sie schon 1725 (1728) am Jubiläumstage des heiligen Jahres ein und begrub unter sich 80 Menschen. Daß der 1723 gestorbene *José Churriguera,* wie Madoz berichtet, den 1735 geweihten Neubau der Kuppel geleitet habe, ist durch die Jahreszahlen widerlegt.



Abb. 100 Santo Tomás in Madrid Hof
(Phot. Lacoste)

93. *José Churriguera,* = *Churriguerismus* =

Der Künstler, nach dem der ganze Stil Churriguerismus benannt wird, war der hochgelehrte *José Churriguera* aus Salamanca (1650—1723). Er wurde am 8. Oktober 1690 unbesoldeter Ayudante de trazador mayor, rückte seit dem 30. Juli 1696 zur Besoldung auf, und zwar unter *Teodoro Ardemans,* mit dem er in stetem Streite lebte. Er starb 1723, nicht 1725, denn schon 1723 widmete ihm die Gazeta de Madrid einen Nachruf, in dem sie ihn den Michelangelo Spaniens nannte. Mit seinen beiden Söhnen *Gerónimo* († 6. Februar 1731 in Madrid) und *Nicolás* Churriguera, sowie seinem Enkel *Alberto* Churriguera und seinem Neffen *Manuel* Churriguera wandte er als erster die Formgedanken des

Italieners *Guarino Guarini*, edlerem Material entsprechend, außerordentlich verfeinert an. An ihn schloß sich eine große Schar Schüler, wie z. B. *Ribera, Narciso Tomé* u. a. m., die man alle zu der Salamantinischen Schule zusammenfassen kann. (Llaguno nennt sie „secta de los hercsiacos salmaticenses").

Da die Architettura civile des Padre D. *Guarino Guarini* († 6. März 1683 im Alter von 59 Jahren) erst 1737 in Turin erschienen ist, Guarini in Spanien selber nichts gebaut hat, in der Einzeldurchbildung aber Churrigueras Arbeiten eine teilweise Übereinstimmung mit Guarinis Bauten in Turin aufweisen, ist anzunehmen, daß Churriguera dessen Werke in Turin, Neapel, Lissabon usw. gekannt hat. Einen direkten Einfluß Guarinis auf die spanische Kunst kann man



Abb. 101 Kathedrale in Salamanca Sakristei

erst in dem überschäumenden Formendrange des ausgehenden Churriguerismus erblicken, während andererseits seine eigenen Entwürfe zeigen, daß ihm, dem Sohne der spanischen Kolonie Neapel, die Kunstschätze des Mutterlandes Spanien bekannt waren. Das Vestigium S. Laurentii Taurini ebenso wie die Kirche der P. P. Somas di Messina fußen unverkennbar auf dem Mihrab der Moschee in Cordoba, dessen Kuppelsystem der gekreuzten Gurtbögen hier auf größere Verhältnisse übertragen, weiter ausgebildet ist. Fast 100 Jahre nach seinem Tode verpflanzte dann ein Italiener Guarinis Raumgedanken auf den spanischen Boden (vgl. Nr. 151).

94. Churrigueras erste Arbeiten in Salamanca

José Churrigueras erste Arbeit war der Turm der Kathedrale in Salamanca. Diese von *Juan Gil de Hontañon* 1513 begonnene und von dessen Sohne



Abb. 102 San Marcos in Leon Fassade (Nach Junghändel-Gurlitt)

Rodrigo mit Zustimmung des *Covarrubias* ausgeführte, aber erst 1734 vollendete Kathedrale ist eine spätgotische dreischiffige Basilika mit seitlichem hohen Kapellenkranze und hoher barocker Vierungskuppel, die sich an die ältere romanische Kathedrale seitlich anlegt. An beide Schwesterbauten fügte Churriguera den Turm. Er vereinte dabei gotische und barocke Motive zu einem neuen harmonischen Ganzen, indem er den in der Platereske angeschlagenen Gedanken der rein dekorativen Verquickung verschiedener Stilformen weiter entwickelte. Kühn und folgerichtig hat Churriguera diese vollendete Stilmischung bei der großen Sakristei dieser Kathedrale durchgeführt (Abb. 101). Die die Wandfläche belebenden Fialen haben rein barocke Formen, wirken aber durch die Detaillierung doch wieder gotisch. Hohe quadratische Fialen bilden beim Turme den Übergang aus dem Quadrat zum kuppelbekrönten Achteck. Nach dem Lissaboner Erdbeben von 1755 hat man den unteren Teil des Turmes aus Furcht, er könne einem zweiten Erdbeben nicht widerstehen, mit Ziegeln ummauert, wodurch natürlich die ursprüngliche Wirkung verloren gegangen ist. Trotzdem zeugt der schöne Umriß dieser monumental kräftig wirkenden Schöpfung ebenso wie jene höchst geistvolle Dekoration von der hervorragenden künstlerischen Kraft des Meisters. Die Kathedrale wurde erst 1734 vollendet; wann der Turm vollendet ist, wissen wir nicht. Die nahe Verwandtschaft des Churriguerismus mit der Platereske zeigt auch der 1715—19 von *Martin de Suinaga* geschaffene oder doch geänderte Mittelgiebel des 1537 von *Juan de Badajoz* begonnenen Convento de S. Marcos zu Leon, bei dem man nur sehr schwer die neue Hand von den älteren Teilen unterscheiden kann (Abb. 102).

95. Churrigueras Katafalk für die Königin Maria Luisa

Sicher ist nur, daß Churriguera kurz nach dem Tode der Königin Doña Maria Luisa de Bourbon, der ersten Gattin Karls II., am 12. Februar 1689 nach Madrid gekommen ist. Am 22. und 23. März desselben Jahres sollten in der Kirche de la Encarnacion große Trauerfeierlichkeiten stattfinden. Für den Katafalk oder Tumulo funerario wurde zwischen den Malern *Juan Fernandez de Laredo* und *Bartolomé Pérez,* sowie den Architekten *José Caudi, Juan de Villar, Roque de Tapia, José Campo Redondo* und *Churriguera* ein Wettbewerb ausgeschrieben, bei dem Churriguera den Sieg davontrug. Juan de Vera Tassis y Villareal nennt in seinem 1690 in Madrid gedruckten Buche: Niticias historiales de la enfermedad muerte y exequias de la referida Reina unter den zum Wettbewerbe aufgeforderten Künstlern ,außerdem noch den Maler *Vicente Benavides* und den Architekten *Manuel Redondo.*

Solche bis an die Kirchendecke reichende turmartige Katafalke anläßlich des Ablebens der Monarchen zu errichten, war seit lange her gebräuchlich. Der durch die 1617 vollendete Flußregulierung des Guadalquivir bei San Juan bekannte Dombaumeister von Sevilla *Juan de Oviedo,* Ritter vom Orden von Montesa, hatte einst unter der Vierung der Kathedrale zu Sevilla für Philipp II. solch einen Katafalk errichtet. In dem Sonett: „Voto á Dios que me espanta esta grandeza“ hat Cervantes dieses Denkmal und den Streit zwischen Inquisition und Kapitel besungen, infolgedessen die einen Monat lang unterbrochenen Trauerfeierlichkeiten vom 24. November bis 30. Dezember 1598 dauerten. Oviedos Schöpfung war ein ernster Bau im Stile Moras: auf dorischem Untergeschoß stand eine kreuzförmige ionische Säulenhalle, die einen achteckigen nach jeder Seite von einer großen Rundbogenöffnung durchbrochenen Kuppelbau trug, dessen Laterne in einem die Weltkugel mit dem Phönix tragenden Obelisken endete. Ringsherum legte sich eine Art Vorhof. Zwei Prozessionsstraßen von den beiden Querschiffportalen führten nach diesem Katafalk, der ebenso wie der Vorhof und die Zu-

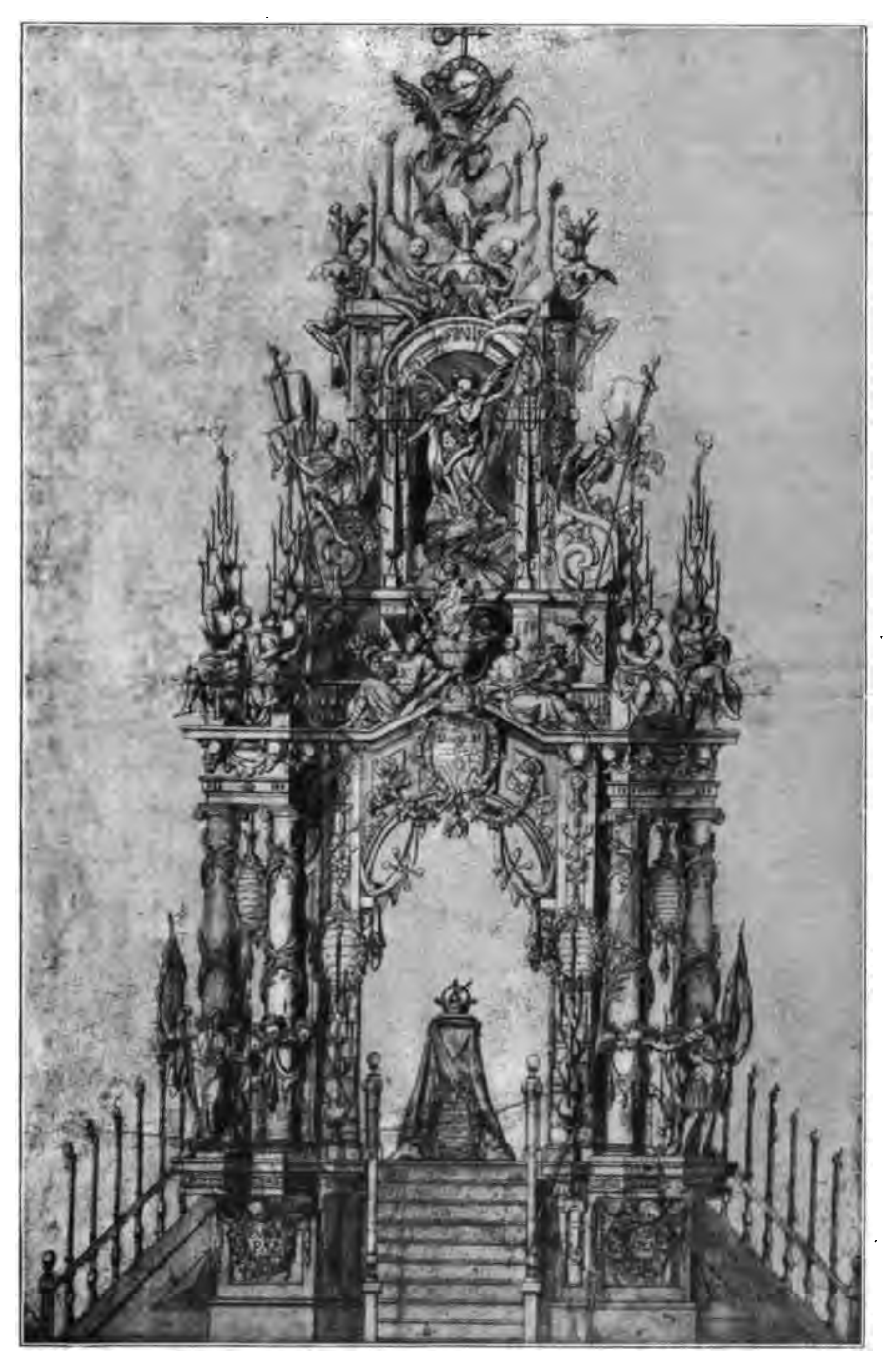


Abb. 103 Churrigueras Katafalk für die Königin Maria Luisa von Bourbon
(Phot. Hauser y Menet, Madrid)

gänge mit Gemälden, Bildnissen und Skulpturen von Montañez auf das prächtigste belebt war. Anläßlich der Überführung der Särge in das Pantheon des Escorial standen in der Kirche fünf solche Scheintürme. Aber alles bisher Dagewesene, selbst Caños Triumphbogen, überbot noch bei weitem Churrigueras Katafalk (Abb. 103). Der Gedanke war so neu, die Gesamtkomposition so überraschend, die Durchbildung so geschickt, daß das ganze Land vom Lobe des Künstlers widerhallte. Der König Karl II. ernannte ihn zum Ajudante trazador de las obras de palacio und alle Welt überhäufte ihn nun mit profanen wie kirchlichen Aufträgen für Bauten, Tabernakel ja selbst Bilder und Skulpturen. Daß Churrigueras Tätigkeit in Salamanca fast unbemerkt geblieben war, nun aber nach dem einen Madrider Erfolge gleichsam wie mit dem amtlichen Stempel der Hauptstadt versehen, sein Name in die entlegensten Gegenden von Spanien drang, lehrt deutlich, welche Bedeutung der Hof und seine Residenz für das geistige Leben dieses absolutistischen Reiches besaß. Da war fast keine Stadt, die nicht wenigstens einen Altar nach des gefeierten Meisters Entwürfen sich hätte anfertigen lassen. Ein Verzeichnis aller dieser Schöpfungen zu geben kann natürlich nicht Zweck dieser Zeilen sein.

96. Das Typische seiner Kunst

Die ganze Nation vom Könige an abwärts strebte nach äußerem, innerlich unwahrem Glanze. Dieser soziale Umschwung seit den Zeiten Philipps II. fand einen monumentalen Ausdruck in der Architektur jener Zeit. Daß Churrigueras erste Arbeiten in Salamanca ihn gezwungen hatten, einen Kompromiß zwischen Gotik und Barock zu schaffen, d. h. beide Stile mit einander zu vereinen, war bestimmend für seine ganze Kunst. Er hatte in der Plathereske die Möglichkeit erkannt, neue, an Reichtum die bisherigen Schöpfungen überbietende Werke zu schaffen. Der bewußte Rückschlag gegen Herreras und seiner Schüler Strenge, das Betonen der eigenen Kraft auf Kosten der klassischen Regel hatten sich in Churrigueras Vorgängern immer mehr ausgebildet und waren jetzt zu voller Blüte entfaltet. Nur leise klingt noch in der Größe seiner Entwürfe Herreras Zug zur Monumentalität nach.

97. Churrigueras Altäre

An den unzähligen aus Holz geschnitzten und zumeist vergoldeten Altartabernakeln konnte sich Churrigueras Eigenart frei entfalten. Über die Halbinsel verstreut, waren sie die Ursache dafür, daß die Baukunst jener Zeit Churriguerismus benannt wurde. Das Vorherrschen eines streng architektonischen Systems, die vielfach voreinander gestellten riesigen gewundenen Säulen mit dem über ihnen entsprechend vorgekröpften und unterbrochenen Gebälk, die geschwungenen Gesimse, die reich umrahmten Bilder und Reliefkartuschen und die üppigen, den ganzen Aufbau bedeckenden, um die Säulen sich windenden, maßstäblich weit kleineren Pflanzenornamente, die ebenso den Gesamtmaßstab steigern wie die Reflexlichter der Vergoldung brechen sollten, kurz die Steigerung aller bisher bekannten Motive bis zu ihrer letzten, reichsten Konsequenz bei immer noch vorwiegend architektonischem Empfinden, sind das Gemeinsame an all diesen Altären. Vielleicht am klarsten sind all diese unendlich oft von ihm umgemodelten Züge an den Altären der Dominikanersaalkirche San Esteban in Salamanca ersichtlich. Von den Zeiten der Gotik her bis zu Juan de Herrera, Gregorio Hernandez und Juan de Juni wurden die Altäre zumeist aus einzelnen übereinander geschichteten Geschossen gebildet und waren nur in ganz vereinzelten Fällen die Säulen als großes, alles beherrschendes und zusammenfassendes Hauptmotiv durchgeführt. Vorwiegend die letztere Form verwandte Churriguera ihrer repräsentativen Wirkung halber, und stellte sehr oft in oder vor seine Tabernakel das sonst, z. B. in Granada, als selbständiges Hauptmotiv behandelte Ciborium.



Abb. 104 Sto. Tomás in Madrid Fassade (Phot. Lacoste, Madrid)

98. Churrigueras andere Bauten

Weniger frei und ausgelassen als in diesen Holzarchitekturen, die ihrem Zwecke entsprechend den reichsten Höhepunkt, das letzte Ziel der ganzen inneren Ausstattung der Kirchen bilden sollten, entfaltete sich seine Kunst in seinen Außenarchitekturen. Freilich sind verschiedene wie z. B. die Portale der Kirche San Sebastian und der Akademie von San Fernando (einst Aduana und Tabaksfabrik) und die

Fassade der Kirche von Santo Tomás (s. Nr. 92) in Madrid und wahrscheinlich gerade die eigenartigsten untergegangen. Eine spätere Zeit und ein veränderter Kunstsinn zerstörten sie absichtlich. Durch eine Photographie ist die Fassade von Santo Tomás (Abb. 104) der Nachwelt erhalten. Die gegebene Fassade belebte Churriguera dem inneren Raum-Organismus entsprechend durch drei retabloartig sich aufbauende Portale, während er den Giebel durch ein elliptisches von sechs Säulen getragenes kuppelbekröntes Tempelchen beendete. Da eine formale Steigerung über den Reichtum dieser Brennpunkte der ganzen Anlage nicht möglich war, stellte er unentwegt den gefährlichsten Feind der Form: die Farbe in den Dienst der Aufgabe und erzielte durch Bemalung des Hausteines eine Wirkung, die dem Meißel versagt war. Von seinen Madrider Bauten hat sich mit Ausnahme von Kapellen, Altären etc. nur die Kirche San Cajetano erhalten (Abb. 105). Aber gerade dieser Bau ist nicht Churrigueras geistiges Eigentum, denn allem Anschein nach kamen die Zeichnungen aus Rom und hatte Churriguera nur die Bauzeichnungen anzufertigen, wobei er allerdings den ursprünglichen Entwurf stark veränderte, so daß dies Gotteshaus in der Detaildurchbildung die Schriftzüge des Meisters trägt. Nach seinem Tode lag die Bauleitung in den Händen *Riberas* und verzögerte sich die Vollendung bis zum Jahre 1776. Der Grundriß ist ein griechisches Kreuz mit hoher Vierungskuppel und vier Eckkuppeln. An dieses legt sich in der Hauptachse dem Eingange gegenüber noch ein Joch für den Hochaltar und diesem gegenüber eine große, mit drei Bogen sich öffnende, beiderseits von Türmen flankierte Vorhalle. Das ruhige, hohe Seitenlicht der Hauptschiffe, sowie das kräftige Licht der fünf Kuppeln bedingen die überaus malerische, harmonische Raumwirkung. Der Bau steht in einer engen Straße auf einer eingebauten, unregelmäßigen Baustelle. Dementsprechend sind die Achsen etwas verdrückt und konnten die Chorabschlüsse nicht gleichmäßig ausgebildet werden. Bei der Detaillierung des Innern wie des Äußern herrscht die tief unterschnittene



Abb. 105 San Cajetano in Madrid
(Phot. Lacoste, Madrid)

Wulst und der stark geschwungene Karnies vor. Die Granitfassade ist siebenachsig, die beiden äußersten Achsen tragen die beiden Fronttürme, die drei mittelsten Achsen öffnen sich mit großen Rundbogenöffnungen nach der Vorhalle. Über dieser liegt der Sängerchor. Die Wand über den Rundbogenöffnungen enthält drei überraschend reich umrahmte echt churriguereske Rundbogennischen mit den Statuen der Jungfrau, des heiligen Cayetan und des heiligen Andrés Abelino von *Pedro Alonso de los Rios.* Hinter dieser Vorhalle, zwischen den beiden Türmen ragt der hohe, reichverkröpfte Giebel empor. Selbst Ponz sagt von diesem Bau: Der Grundriß, die Mauer- und Lichtverteilung sind gut, aber Churriguera und Rodriguez entstellten diese Kirche, die eine der wenigen guten Kirchen von Madrid sein könnte, und auch jetzt noch unter die annehmbaren gerechnet werden muß. Die Fresken des Innern stammen von Velazquez, Abelino, Marinoni und Tomasi.



Abb. 106 Rathaus in Salamanca (Phot. Lacoste, Madrid)

Eine der größten Aufgaben, die Churriguera gestellt wurden, war die Planung der ganzen Stadt Nuevo Baztán mit Palast, Kirche, Fabrik und allen nötigen Nebenanlagen. Den Auftrag erteilte ihm der Besitzer dieser Glasfabrik Juan de Goyeneche. Leider habe ich den Ort nicht gesehen, auch war es mir nicht möglich, Pläne und Ansichten zu erlangen.

Für Stierkämpfe und allerhand nationale Volksfeste ließ sich seine Vaterstadt Salamanca einen großen, arkadenumgebenen, quadratischen Platz, die Plaza mayor, von *Andres García de Quiñones* (begonnen 10. März 1720, die 12 Häuser und der Pabellon real — Passage nach der Plaza de la Verdura laut

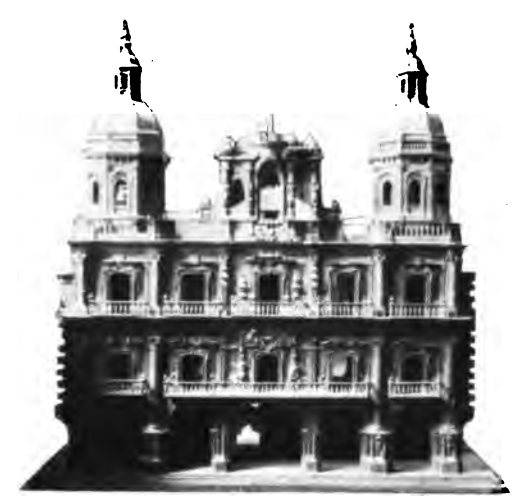


Abb. 107 Churrigueras Holzmodell zum Rathaus in Salamanca

Inschrift am 3. März 1733 vollendet — nach Passavant 1700—33, nach Baedeker 1710—80) nach ganz einheitlichem Plane erbauen. Im Erdgeschoß umgeben den Platz Rundbogenarkaden, deren Zwickel runde Porträtmedaillons enthalten. Darüber bauen sich drei Geschosse mit außerordentlich reich umrahmten Balkonfenstern auf. Die Pfeiler, durch zarte Lisenen belebt, klingen über der um den ganzen Platz sich ziehenden bekrönenden Balustrade in obeliskenartigen Aufsätzen aus. Dies System, das sich in ruhiger, gleichmäßiger Wiederholung um den ganzen Platz zieht, wird an den Stellen, wo die Straßen einmünden, durch große zweigeschossige Rundbogenöffnungen unterbrochen, die als prunkvolle Achsen durch alle Geschosse hindurchgeführt, über dem Hauptsimse von wappengezierten Giebeln bekrönt werden. Am charakteristischsten für diese Portalöffnungen ist der sogenannte Pabellon del Rey, der Durchgang nach der Plaza de la Verdura. Die ganze Ornamentation zeigt den unverkennbaren Einfluß seiner Nachfolger: *Josef de Lara, Nicolás de Churriguera* und *Gerónimo García de Quiñones* (Sohn des Andrés), doch scheint dieser Pavillon, den Setzrissen nach zu urteilen, erst später eingefügt zu sein und ursprünglich der Durchgang nur in einem Rundbogentore mit beiderseits vorgelegten Pfeilern, wie die andern Durchgänge, bestanden zu haben.

An der Nordseite dieses Platzes über der Einmündung der calle de Zamora errichtete *Churriguera* das Rathaus von Salamanca. Dieser dreigeschossige Bau durchdringt und überragt das System der viergeschossigen Wohnhäuser. Einen kräftigen, den ganzen Platz durch Reichtum und Größe beherrschenden Effekt, gewissermaßen das Herz der ganzen Anlage zu schaffen, war des Künstlers Ziel (Abb. 106). Er betonte daher die mittelste breiteste Achse durch einen dreiteiligen, geschwungenen, rundtempelartigen Glockengiebel und bildete die beiden äußersten Achsen dieses fünfachsigen Baues als Türme aus, indem er sie durch Halbsäulen betonte. Die Türme sind nicht ausgeführt und durch je zwei auf der Balustrade stehende Figuren ersetzt worden. Das im Museum zu Salamanca befindliche Holzmodell des Künstlers (Abb. 107) weicht außer hinsichtlich der Türme nur in einigen Details ab: so blieben z. B. bei der Ausführung die vor die Glockengiebelsäulen gestellten muschelhaltenden Putten weg und war an Stelle der Büstennischen neben dem mittelsten Fenster des ersten Obergeschosses eine figürliche Wiederholung der Fensterumrahmung geplant. Die Formensprache dieses überaus reichen Werkes gleicht bei einiger Verfeinerung der des *Guarino Guarini*, stand doch auch in Salamanca ein sehr feiner Kalkstein zur Verfügung, während Guarini in Turin darauf angewiesen war, die Ziegel für die Umrahmungen usw. mit der Hand behauen zu lassen. Die Gesamtwirkung dieser Schöpfung ist trotz der fehlenden Türme sehr glücklich, ein den Platz wirklich beherrschendes Schmuckstück. Neben diesem Wunsche erschien dem Künstler die Grundrißanordnung des Baues nebensächlich, denn von einer wirklichen Lösung dieser Aufgabe kann man hierbei kaum sprechen. Das Erdgeschoß nehmen die Platzarkaden, die Straßendurchführung, Läden und der Haupteingang ein. Im Obergeschoß liegt der große

Fest- und Sitzungssaal, zu beiden Seiten in den Türmen kleine Nebenräume. Die Verbindung bildet nur ein gallerieartig vorgekragter Gang. Die eigentlichen Bureau- und Arbeitsräume legen sich schief an einen dunklen Gang. Der Vorraum ist gleichfalls schlecht beleuchtet, die Treppe hat nur Oberlicht.

99. Sicher von Churriguera beeinflusste event. entworfene Bauten

Die Übereinstimmung der Türme des Holzmodells zu diesem Rathaus mit dem obersten Geschoß der Türme des Jesuitenkollegs in Salamanca sowie die ganz gleiche Formensprache und Detaillierung beider führen zu der Annahme, daß *Churriguera* selbst die Türme und den hohen Giebel gebaut hat, zumal ja auch der Hochaltar der Kirche von ihm stammt. Die Überführung aus dem Quadrat in das Achteck mit aus den Ecken durch Hohlkehlen herausgeholten Pfeilern mit vorgekröpften Halbsäulen, die sich im nächsten Geschoß als freivorgestellte, figurengeschmückte, riesige Obelisken von dem Achteck loslösen, ist ebenso geistreich wie neu. Der prunkvolle gewaltige Glockengiebel ist eine freistehende rein dekorative Wand (s. Abb. 59).



Abb. 108 Jesuitenkolleg in Salamanca Hof

Möglich auch, daß der große Repräsentationshof des Kollegs auf Churrigueras Einfluß zurückzuführen ist. Jedenfalls zeigt die Detaillierung verschiedene auch den sicher von ihm stammenden Arbeiten eigene Schriftzüge. Die Komposition ist von einer Größe und Wucht, dabei von einer Kraft und einem Reichtum, die Effekte sind so geschickt zusammengehalten, die Detaillierung so weise berechnet, das Ganze erscheint bei aller Überfeinerung so selbstverständlich, daß ich in diesem Hofe eine der vollendetsten Barockleistungen aller Länder erblicke (Abb. 108).

100. Unterschied zwischen Churriguera und seinen Schülern

Die rein dekorative Seite der Begabung Churrigueras war auch all seinen Schülern eigen, nur daß bei diesen die Ergebnisse des rein zeichnerischen Könnens immer mehr über die Forderungen des architektonischen Aufbaus siegten. Mit neuen Raumlösungen gaben sie sich ebensowenig

wie ihr Lehrer ab, denn ihnen allen war das Bauen gleichbedeutend mit Schmücken, sie waren die echten Erben jener Auffassung, die die Maler-Architekten der vorhergehenden Epoche angebahnt hatten.



Abb. 109 Kathedrale in Valladolid (Phot. Lacoste, Madrid)

101. Churrigueras Neffe und Enkel

1726 erbaute *Manuel Churriguera* den arco de la Estrella in Cárcares, ein Stadttor in Form einer Concha, das von einem Tempelchen mit dem Bildnisse der Nuestra Señora de la Estrella bekrönt wird.

Alberto Churriguera, ein Enkel des José, vollendete 1729 die Hauptfassade der Kathedrale in Valladolid (Abb. 109). Bis zum ersten Hauptsims war diese Fassade genau nach *Herreras* Entwurfe ausgeführt worden. Herrera hatte

geplant, im Obergeschoß über der Attika das Aufrißsystem des Erdgeschosses weniger kräftig zu wiederholen. Churriguera ließ die Gesamtkomposition zuerst noch bestehen und stellte nur vor die Attika über den Säulen hohe figurentragende Postamente, zwischen denen sich eine höchst wirkungsvolle Brüstung hinzieht.

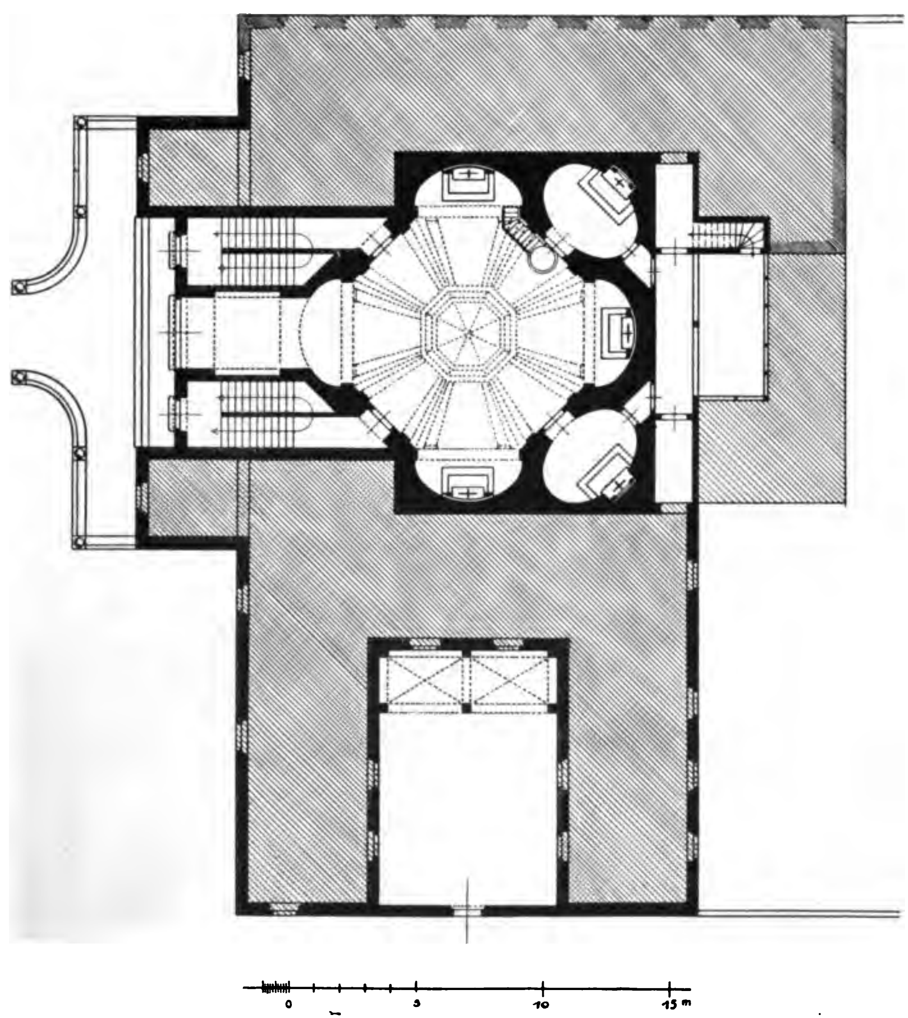


Abb. 110 Nuestra Señora del Puerto in Madrid Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Das große rechteckige Fenster erhielt eine reiche Barockumrahmung und trägt eine von Putten gehaltene Wappenkartusche, die über das Gesims hinweggreift. Wappenkartuschen bilden auch an Stelle der Rundbogennischen den Schmuck der seitlichen Felder. Die bei Herrera üblichen bekrönenden Kugeln sind durch freiere Bildungen ersetzt. Die basilikale Härte des ursprünglichen Entwurfes beseitigte der jüngere Meister durch spiralförmige, seitliche Voluten-Anläufe. Dieser Entwurf wurde bei der Ausführung insofern geändert, als das große Hauptfenster bis unter das Gesims emporgeschoben und zu dem Zwecke eine zweite Attika in der Mittelachse eingefügt wurde. Die große Wappenkartusche über dem Hauptfenster rückte dadurch ins Tympanon des nun verkröpften Dreiecksgiebels. Auch die ur-

sprünglich ruhigen Gesimse sind über den Lisenen verkröpft. Die beiden seitlichen Kartuschen sind im Umriß strenger geschlossen gehalten. Man hat Churrigueras Zutaten als schlimmsten Vandalismus gegen Herreras Entwurf vielfach verurteilt. Meines Erachtens wird durch das außerordentlich geschickt verteilte, kräftig profilierte, gutsitzende Ornament und durch den figürlichen Maßstab Herreras Schöpfung in ihrer herben Wirkung gesteigert, sicher nicht beeinträchtigt.



Abb. 111 Nuestra Señora del Puerto in Madrid Längsschnitt (Aufnahme des Verfassers)

102. Pedro Riberas Madrider Jugendarbeiten

In bezug auf phantastischen Reichtum, auf scheinbar spielend meisterliches zeichnerisches Können übertraf *Pedro Ribera* noch seinen Lehrer. Durch seine Stellung als maestro mayor von Madrid war ihm weit größere Gelegenheit geboten, sein Talent an Monumentalaufgaben zu entfalten. Da er Churriguera noch überbot, ist es ganz erklärlich, daß sich von seinen Arbeiten verhältnismäßig noch weniger erhalten hat. Nur die bedeutendsten seiner Madrider Arbeiten sollen hier genannt werden. Auf das alte, jetzt verschwundene, einst für die Jesuiten erbaute Seminar der Adligen folgte die am 10. September 1718 geweihte am Manzanares gelegene Eremitei Nuestra Señora del Puerto. Der geschickte Grundriß (Abb. 110), die malerische Gruppierung und der elegante Umriß



Abb. 112 Nuestra Señora del Puerto in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

des Aufbaues (Abb. 111) ergab sich daraus, daß der Künstler die der Straße gegenüber tiefe Lage mit in Rechnung zog. Indem er weiter einfache Dekorationsmittel anwendete und allen Schmuck auf die Portale vereinte, erhob er diesen Bau in all seiner Anspruchslosigkeit unter die ersten Kunstschöpfungen der Zeit (Abb. 112). Das Zusammenfassen von Portal und Fenster zu einem einzigen Ganzen ist ein Motiv, das er später mehrfach bei seinen Privatpalästen noch viel großartiger wiederholt hat. 1729 wurde hier das Grabmal des Gründers dieser Eremitei, Francisco Antonio Salcedo, marqués de Vadillo, Oberbürgermeister von Madrid, aufgestellt. Unbedeutender war die Kirche der Irländer in der calle del Humilladero. Der höchst originelle Grundriß der Kirche der escuelas pias de San Antonio Abad (in der calle de la Hortaleza) besteht aus einem dreiachsigen Rechteck, dessen zwei erste Achsen beiderseits nach je einer Rundbogennische (also im ganzen vier) sich öffnen, während die dritte Achse als Hochaltarraum dient. Zu beiden Seiten liegen die Sakristeien, der Tiefe der Rundnischen entsprechend. Vor dies Rechteck legt sich ein vestibülartiger Streifen mit den drei Kirchenportalen. Das lateinische Kreuz mit seitlichem Kapellenkranze (dreiachsigem Langhause), dessen ganze Breite die dreiteilige Vorhalle einnimmt, legte er der 1720 erbauten Benediktiner Kirche Nuestra Señora

de Montserrat (in der Ancha de San Bernardo, jetzt Frauengefängnis) zugrunde (Abb. 113). Nach außen ist der basilikale Charakter des Innern klar ausgesprochen. Dadurch, daß er die Türme (nur der linke ist ausgeführt) neben die Vorhalle stellte, erweckt die Fassade den Anschein eines fünfschiffigen Innenraumes. Auch in formaler Beziehung bieten diese Türme eine Steigerung gegenüber der Formgebung der übrigen Schauseite, deren Detail bei allem Reichtum sich noch immer im Rahmen des Üblichen bewegt, in der Profilierung der Gesimse sogar eine ziemliche Strenge aufweist. Aus demselben Jahre stammt die Gardes du Corps-Kaserne, ein riesiger viereckiger Bau von 226,5 m bzw. 227,2 m Länge zu 81,5 m bzw. 86 m Breite, der sich um drei große rechteckige Höfe gruppiert. Mitten in der monotonen Front sitzt ein mächtiges Portal, das seitlich von felsartigen Pilastern mit gequaderten Bändern, die Bäume mit Kriegsemblemen tragen, flankiert ist, während sich über dem Portal eine große Tafel mit der Inschrift: Reinando Felipe V. befindet, eine ziemlich rohe, unbeholfene Arbeit, die einen auffallenden Kontrast zu Riberas übrigen Schöpfungen bildet.



Abb. 113 Benedictinos de Montserrat in Madrid

103. Der Höhepunkt von Riberas Lebenswerk

Die ganze Verfeinerung und Meisterschaft seiner Kunst zu offenbaren, bot ihm die Fassade des Hospicio Provincial Gelegenheit (Abb. 114). Das Hospital war 1668 gegründet worden. Der jetzige Bau entstand 1722—99. Ribera baute die Front und zwei Flügel. Die Fassadenfenster des Erd- wie Obergeschosses sind mit einer glatten gequaderten Umrahmung versehen. Aller Schmuck umgibt das Hauptportal, das wie ein Retablo als eine einzige riesige Skulptur das Gesims überragt: ein Dekorationsstück von so überwältigend theatralischer Großartigkeit, von so ungemein geschickter, blendend geistreich durchgeführter Komposition, dabei von so formensicherer Detaildurchbildung und Ausführung, daß man es wohl als den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung ansehen kann.

104. Riberas Paläste, Theater etc.

Das Zusammenfassen des Portals mit dem darüber befindlichen Fenster mit Hilfe der Gewände und des Ornamentes ist ein Akkord, den er schon bei der Eremitei Nuestra Señora del Puerto anschlug. Weit großartiger führte er den Gedanken bei seinen Madrider Privatpalästen durch (Abb. 115): dem des Marqués de Malpica,

des de Miraflores, der Condesa de Torre Hermosa, des Duque de Montellano, des Duque de Arcos, des Fernando Verdas Montenegro und dem einen Portale der im 16. Jahrhundert erbauten casa del Conde de Oñate (calle mayor). In Batuecos baute er einen großen Palast für den Duque de Alba. Bei diesen großen Stadtpalästen behandelte er die Front einfach. In der ungegliederten Ziegelmauer sitzen die glatten Granitquadern der Fensterumrahmung. Jedes Fenster ist mit einem Eisenbalkon versehen in Höhe der die Front entlanglaufenden Gurtsimse. Nur die eine Eingangsachse durchbricht mit einer außerordentlich reichen Umrahmung diese Gliederungen bis hinauf zum Hauptsims. Die Gewände der Türe und der Fenster sind tief unterschnitten und dabei scharf gebogen und geknickt. Eine zweite sie begleitende mehr architektonisch plastische Umrahmung faßt sie zusammen. Für die Portalachsen ebenso wie Gesimse und Fensterquaderungen all seiner mir bekannten Arbeiten verwandte Ribera den mehr oder minder quarzarmen Granit der Brüche von Toledo und Villalba.



Abb. 114 Hospicio Provincial, jetzt Asilo oder Hospicio de Madrid genannt, in Madrid (Phot. Lacoste)

Erwähnt sei noch das 1737 erbaute Theater de la Cruz und das Theater des Buen Retiro. Untergegangen ist sein berühmtes Gitter von San Luis.

105. Riberas Springbrunnen und Ingenieurarbeiten

Als entwerfender Künstler sich zu betätigen, boten ihm vor allem die Madrider Springbrunnen Gelegenheit. Zu allen Zeiten war gerade der Brunnen das Gebiet, auf dem sich die Phantasie der Künstler weit ungebundener geben konnte als an den praktischen Zwecken dienenden Gebäuden. Aber während z. B. die vielen Brunnen im Park von Aranjuez zumeist mehr plastische, vom italienischen Geist unverkennbar beeinflußte Schöpfungen sind, überwog bei den Madrider leider nicht erhaltenen Brunnen das architektonische Moment. Erwähnt seien die Fontaine des Platzes von San Domingo, die vor dem Hofgefängnis und die Fontaine de la Sabada. Die meisten Madrider Brunnen stammten von dem Florentiner *Rutilio Gaxi*, z. B. der auf der plazuela de Pontejas und de la Provincia sowie die auf der Puerta Serrada und Puerta de Moros, sowie die Fuente de la calle de Toledo. Riberas Fontaine der Puerta del Sol (Abb. 116) zeigt einen für den Schöpfer des Hospicio Provincial auffallend strengen architektonisch pyramidalen Aufbau, dessen Wirkung auf den schön abgewogenen Verhältnissen und der klugen Verteilung der Schmuckformen beruht. Dieser Monumentalbrunnen war an Stelle des Festungstores der Puerta del Sol errichtet worden, das ebenso wie der das Hospital del Buen Succeso umgebende Graben 1520 erbaut worden war, um Madrid vor den Überfällen der die Umgegend unsicher machenden Straßenräuber zu schützen. Mit der Erweiterung des Stadtgebietes mußte es aber fallen, ebenso wie Riberas geistvolle Arbeit im 19. Jahrhundert einer Gaslaterne weichen mußte. Weit malerisch intimer als dieser auf



Abb. 115 Portal am Palast des Marqués de Miraflores in Madrid (Aufnahme für die Verlagshandlung)

einem riesigen Platze in der Achse von sechs Straßen stehende Monumentalbrunnen war die Fontaine des kleinen Anton-Martin-Platzes. Drei wasserspeiende Delphine trugen auf ihren Schwänzen einen barocken Aufbau, an dessen Ecken stehende Knaben Muscheln über sich hielten. Das Ganze beendete eine Statue. Gewiß war dieser Brunnen, von dem sich nur schlechte Abbildungen erhielten, eine außerordentlich ansprechende Arbeit, doch hat sich bei ihm das Anwenden einer größeren Masse für den Oberbau im Vergleich zu den ihn tragenden Delphinschwänzen durch schnelleres Verwittern gerächt. Die Fontainen der Red de San Luis und der calle de San Juan in Madrid, der Brunnen de la Salud in la Tela und de las Damas in la Florida sind verschwunden.



Abb. 116 Fontaine der Puerta del Sol in Madrid (Nach Juan Alvarez: délices de l'Espagne)

Über Riberas künstlerische Fruchtbarkeit kann man sich nur ein Bild machen, wenn man auch die übrigen zerstörten Werke sich vergegenwärtigt. Das alte Tor von San Vicente mußte einer nun auch zerstörten Schöpfung Sabatinis weichen. Von den Brunnen und Wasserkünsten der die Eremitei Nuestra Señora del Puerto mit dem Weg nach el Pardo verbindenden ganz verfallenen Promenade hat sich nichts erhalten. Nur die Platanen zeugen noch von vergangenen Zeiten. In Avila baute er die capilla de Nuestra Señora de la Porteria und in Ugena eine gleichen Namens, sowie in Pardo eine Kaserne für das Leibregiment.

Außer der rein künstlerischen Seite lag ihm auch das Legen der nötigen Wasserleitungen ob. Auf Ingenieurgebiet betätigte er sich sonst durch den Bau des Weges des Escorial und der vielfach Guadarramabrücke genannten Puente de Toledo in Madrid. Seit den ältesten Zeiten hatte sich an dieser

Stelle eine Brücke befunden, die immer wieder vom Hochwasser weggerissen worden war. Der am 19. Juli 1682 nach den Plänen des *Manuel del Olmo* und *Josef Arroyo* begonnene, seit dem 13. September 1685 wegen verschiedener Unterschleife ca. 7 Jahre lang unterbrochene monumentale Neubau war bei dem Hochwasser von 1720 zerstört, bzw. stark beschädigt worden und wurde 1720—32 in seiner jetzigen Gestalt aufgeführt. Die Brücke besteht aus großen Rundbögen zwischen kräftigen Pfeilern, die halbkreisförmig vorgezogen, oben Austritte für die Passanten gewähren. Zu beiden Seiten des Mittelbogens steht je ein architektonischer chur-



Abb. 117 Universität in Valladolid (Phot. J. Lacoste, Madrid)

rigueresker Aufbau mit dem königlichen bzw. Madrider Wappen und den von *Juan Ron* entworfenen Statuen des heiligen Isidro und seiner Frau Maria de la Cabeza. Der Brückenkopf ist durch churriguereske zweigeschossige Türme dekoriert, während auf der Stadtseite der Brücke ein halbkreisförmiger Platz mit zwei Obelisken und sechs einst für das Schloß bestimmten Statuen vorgelagert ist. Beiderseitige lange Zufahrten vermitteln hier ebenso wie bei der Puente de Segovia die Geländeunterschiede. Als Material für den ganzen Bau fand der Granit des Guadarrama Verwendung.

106. Die Familie Tomé

Ein anderer Schüler des Churriguera, der Schöpfer des Transparente in der Kathedrale zu Toledo, überbot Ribera noch an Kühnheit der barocken Erfindung. Auch er gehört zur Salamantinischen Schule. Doch während Riberas Wirkungs-

kreis sich auf Madrid beschränkte, wandte er sich nach Valladolid, Toledo und schließlich nach Leon: *Narciso Tomé,* geb. in Toro unweit von Medina de Rioseco (nicht in Medina del Campo)[1]), vollendete mit seinem Bruder *Diego Tomé* gemeinschaftlich 1715 die Fassade der Universität von Valladolid (Abb. 117). Perez rühmt nur die Skulpturen und Ornamente, doch kann man wohl annehmen, daß Tomé auch die übrige Architektur geschaffen hat. Die wirkungsvolle Schaustellung dieses die schlichte Fassade hoch überragenden, rein dekorativen Portalgiebels, das feste Zusammenfassen allen Schmuckes und Reichtums auf diese Mitte, die fein berechnete Zeichnung des Ornamentes, das den ganzen Aufbau beherrschende und gliedernde architektonische System sind typisch für den Churrigueraschüler, dem die Grundrißlösung im Vergleiche zur Außenarchitektur ganz nebensächlich erschien. (Vgl. San Martin Pinario in Santiago ó Compostela.) Von hier kam Tomé als schon bekannter Architekt nach Toledo und fertigte daselbst gemeinschaftlich mit seinem Vater *Antonio Tomé* die Zeichnungen zum Transparente der Kathedrale. Am 27. Juni 1721 erhielten beide gemeinschaftlich vom Kapitel für die Zeichnungen 6000 und für die Reise usw. 2200 Realen. Ob nun der Vater in diesem Jahre starb oder der Sohn Narciso der Geistlichkeit sympathischer war oder auch für bedeutender galt, ist unbekannt, sicher ist, daß *Narciso* am 27. Oktober 1721 zuerst nur vertretungsweise für den erkrankten Teodoro Ardemans, dann aber fest zum ersten Architekten der Kathedrale ernannt wurde und allein mit der Ausführung dieses 1732 vollendeten Werkes betraut wurde (Abb. 118). Der Transparente ist die nach dem Chorumgange gekehrte Rückwand des großen Retablo und trägt seinen Namen von dem Mauerdurchbruche hinter der Custodie. Hierdurch ist es möglich, daß die Gläubigen auch vom Chorgange aus angesichts des an hohen Festtagen auf dem Hochaltare ausgestellten Allerheiligsten ihre Andacht verrichten können. Die Breite des Monumentes war durch die äußere Achteckseite des Chorabschlusses, die Tiefe durch die Stellung des großen, gotischen, bis an das Gewölbe reichenden Retablo, die Höhe durch die des Chorumganges gegeben. Um eine über die Wirklichkeit hinausgehende Wirkung zu erreichen, benutzte Tomé gleich sicher alle drei Schwesterkünste. Die beiden Ecken betonte er durch je zwei übereinandergestellte Säulen, kröpfte darüber das Gesims kräftig vor und zog es von da aus in doppelt gekrümmter perspektivischer, in der Mitte von einer Engelschar unterbrochener Kurve herab. Darüber blickt man in der oberen Hälfte zwischen dem in der Mitte unterbrochenen Gesimse in einen vertieften Raum mit einer Darstellung des Abendmahles. Der perspektivische Fluchtpunkt der ganzen Komposition bewegt sich auf der mittelsten Vertikale, so daß das Auge des Beschauers ebenso wie bei Tizians Himmelfahrt Mariä unwillkürlich nach oben gehoben wird (Abb. 119). Er durchbrach das Deckengewölbe und setzte darauf wie auf dasjenige des Sagrario einen hohen gewölbten Lichtschacht mit großem seitlichen Fenster. In der Leibung dieses Lichtschachtes und Fensters ließ er Engel wie aus dem Himmel panoramenartig herniedersteigen, während das ganze Deckengewölbe als ein Einblick in den Himmel gemalt ist. Diese starke einheitliche Lichtquelle verstärkt die Schattenwirkungen und trägt ganz wesentlich zur Erzielung der durch die herabgeschwungenen Gesimse beabsichtigten Tiefenwirkung bei. Die Wolken sind zerrissen und hängen in Fetzen noch an den Säulen, nur teilweise die himmlische Glorie offenbarend. Alle Teile sind bedeckt mit einem Heer von Engeln. Das ganze Werk ist ein riesiges plastisches Mosaik auserlesener lebhaft farbiger Marmorarten. Wir sehen hier einen der ganz wenigen Fälle, in denen ein ein-

---

[1]) Vgl. das gleichzeitige Tagebuch des Don Ventura Perez mit ergänzenden Bemerkungen von D. Rafael Floranes, gedruckt 1885 von den Hijos de Rodriguez.



Abb. 118 Kathedrale in Toledo: Transparente
(Phot. Garzón, Granada)

ziger, als Architekt, Bildhauer wie Maler gleichbedeutender Mann alle drei Schwesterkünste mit gleicher Meisterschaft zu einem einheitlichen Ganzen verschmolz, das ebenso geistreich in der Gesamtwirkung wie delikat vollendet in der Zeichnung und technischen Ausführung der Einzelheiten auf das klarste die ganze verzückt-sinnliche Schwüle einer in höchster Überfeinerung sich verlierenden dekadenten Gesellschaft bekundet. Es ist die letzte Folge einer jahrhundertelangen Entwicklung, der schäumende Gipfel einer Kulturwoge, deren treibende Kraft wohl stets der Forschung verborgen bleiben wird, denn während wir den Schaum zergliedern wollen, zerrinnt er uns zwischen den Fingern. Die bis in unsere Tage reichenden herben Anfeindungen durch klassizistische Puristen, deren schülerhafte Gelehrsamkeit sich gerade vor solch geistreichen Leistungen vom Gefühle ihrer eigenen Ohnmacht und Talentlosigkeit erdrückt fühlen mußte, sind ebenso verständlich wie die blinde Begeisterung, mit der die eigene Zeit dieses Werk aufnahm. Noch 1732, im Jahre der Vollendung, erschien in Toledo das „Ochava maravilla cantada en octavas rithmas: breve descripcion del maravilloso transparente, que costos amente errigio la primada iglesia de las Españas. Compuestos por el RR. Predicador Fray Francisco Rodriguez Galan. Panegiris, etc. . . .“ Dies achte Weltwunder, ebenso wie der Preis, den es verschlungen (200 000 Dukaten), setzten ganz Spanien in Staunen. Den gefeierten Künstler an sich zu ziehen, wurde natürlich das Streben der ersten Kathedralen.

Das Kapitel von Leon beschloß seinen Hochaltar niederzureißen und durch ein Werk Tomés zu ersetzen und wandte sich an das von Toledo, man möchte dem Architekten erlauben, nach Leon zu fahren, den Platz anzusehen und die Zeichnungen anzufertigen. Der Infant, Kardinal-Erzbischof, gab seine Einwilligung und im April 1738 begann die Arbeit. Für die ersten Ausgaben erhielt Tomé 50 000 Dukaten. Am 6. August 1740 wurde der Grundstein (mit Inschrift) gelegt. Mit der Ausführung des Entwurfes beauftragte Tomé seinen Verwandten *Simon Tomé Garilan* (oder *Gabilan)* als maestro arquitecto. Derselbe hatte schon an den ersten Arbeiten des Narciso Tomé gearbeitet, bzw. sie ausgeführt. 1730 wirkte er in Salamanca und Umgebung, indem er alte Altäre durch eigene und solche seines Lehrers und Verwandten Narciso ersetzte, dann war er am Transparente tätig gewesen und hatte nun die Skulpturen für den Hochaltar in Leon auszuführen. Außerdem schuf er für Altkastiliens Kirchen viele Skulpturen, so z. B. 1748 die Himmelfahrt Mariä am Nordportal der Parochialkirche in Villacastin; auch war er der erste Lehrer des Don Manuel Alvarez. Bei den Arbeiten in Leon stand ihm *Vicente Saavedra* als administrador de la fábrica zur Seite. Der Altar von Leon war dem Transparente sehr ähnlich, ein vollkommen freies, von keinerlei. Kunstregeln eingeengtes Spiel der Phantasie. Bei aller Formverwandtschaft überbot Tomé durch dies Werk seine berühmte Toledoner Schöpfung noch an lebendig dramatischer Bewegung, indem er zwischen den eigenartigen Säulen des Aufbaues die Jünger wie durch eine Vorhalle zu der in der Mitte bereiteten Abendmahlstafel schreiten ließ, an der Christus mit zweien schon Platz genommen hatte und sie erwartete. Dieses wahrscheinlich hochbedeutende Kunstwerk ist bei der Vergotisierung oder Restaurierung der Kathedrale zerstört worden. Leider hat es auch Manuel Navarro in seinen 1790 in Madrid gedruckten Stichen dieser Kathedrale weggelassen, so daß sich unsere Kenntnis ausschließlich auf die Schilderung in Reisebeschreibungen (vgl. Ponz XI, 205—206) gründet.

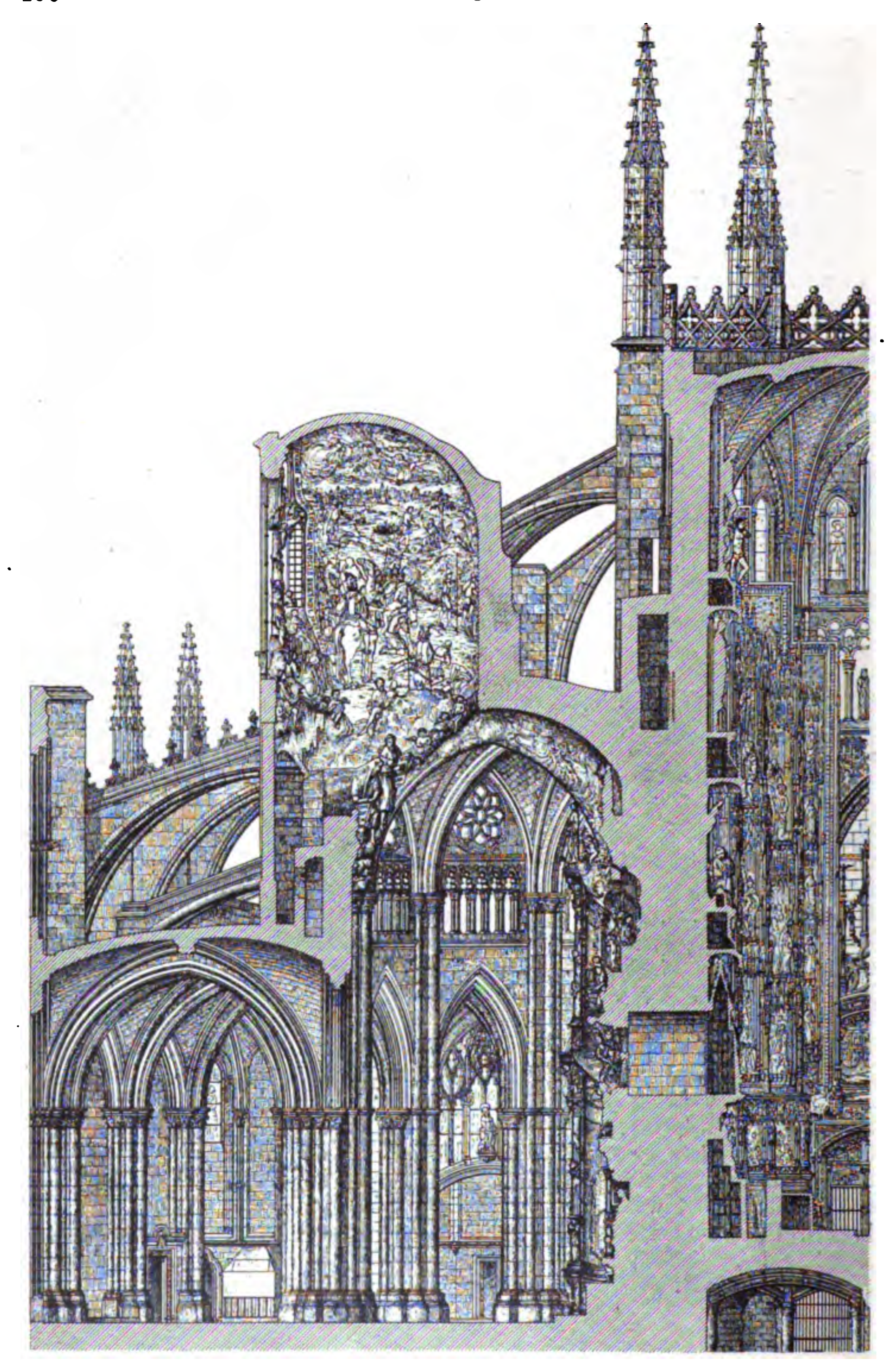


Abb. 119 Kathedrale in Toledo Schnitt durch den Transparente
(Nach España artistica Monumental)

107. Portalgiebelbau von San Martin Pinario in Santiago o Compostela

Durch theatralisch repräsentative Kraft noch weit wirksamer, aber auch weit härter, rücksichtsloser, weniger verfeinert ist das Portalmotiv der Universität von Valladolid beim Convento de San Martin Pinario in Santiago o Compostela durchgeführt (Abb. 120). Die Gründung des Konventes reicht bis in die Mitte des 9. Jahrhunderts zurück. Seine Vereinigung mit verschiedenen anderen (1487) zwang dazu, die bisherigen Baulichkeiten zu verlassen und den jetzigen riesigen Baublock zu errichten.

Von *Mateo Lopez*, dem Sohn eines eingewanderten Portugiesen, stammt der Entwurf zu der an die Kunstwerke des Nachbarreiches erinnernden Kirche mit ihren noch recht unbeholfen gezeichneten ionischen Kapitälen und der erst 1652 zum Abschluß gebrachten plateresken Fassade. Bei den Arbeiten an dieser Kirche, die bis 1740 dauerten, waren die ersten Künstler Santiagos beteiligt (s. später).



Abb. 120 San Martin Pinario in Santiago o Compostela

1590 begann Lopez in den noch schüchternen Formen der Frührenaissance die große, erst 1738 beendete Hauptfassade, deren großartiger Portalbau, wahrscheinlich ein Werk eines der beiden *González de Araujo,* den Sieg der Hochrenaissance bekundet. An dem großen Hofe wurde von 1638—1743 gearbeitet. Die kuppelbekrönte freitragende Nebentreppe stammt aus dem Jahre 1681. Die gleichfalls freitragende Haupttreppe entstand 1700 nach den Plänen des Konventsarchitekten *José Turnes.* Durch die 1772 entworfene und ausgeführte, zur Kirche hinabführende Freitreppe, ein barockes Meisterstückchen, brachte der Dominikaner *Fr. Manuel de los Mártires* die platereske Kirchenfassade trotz der außerodentlich ungünstigen Geländeverhältnisse zur Geltung. Wie weit dabei der Anteil des Laienbruders dieses Klosters, *Placido Caamiña* (1720—1812), ging, der hier unter den Baumeistern des Konventes zum Architekten herangereift war, und dem der Bau zumeist zugeschrieben wird, wissen wir nicht. Bekannt

ist nur, daß von ihm verschiedene Altäre und Ausbaugegenstände der Kirche und ihrer Sakristei stammen, daß er die Kirche San Francisco vollendet und daß er ein ungedruckt gebliebenes Buch geschrieben hat. Wahrscheinlich ist die dem Hauptportale des Konvents vorgelagerte Freitreppe auf ihn zurückzuführen. Trotz dieser weit auseinanderliegenden Zeiten ist dem Bau doch eine gewisse Einheitlichkeit eigen. Die von *Mateo Lopez* 1590 begonnene Hauptfassade besteht aus einer viergeschossigen Rücklage und seitlichen vorgezogenen turmartig ausgebildeten fünfgeschossigen Flügeln, zwischen denen dekorative Aufsätze eine Art Forum bilden. In der Achse der Rücklage liegt das erst 1738 vollendete Portal, beiderseits flankiert von gepaarten, durch zweieinhalb Geschosse hindurchgreifenden kräftigen dorischen Säulen. Diese tragen ein Triglyphengebälkstück,



Abb. 121 St. Martin in Santiago Hof (Aufnahme für die Verlagshandlung)

dessen Oberglieder dem Gebäude-Hauptsims entsprechen und in kolossalen dekorativen obeliskartigen Aufsätzen ausklingen. Die Portalachse durchbricht mit ihrem großen Balkon und seinen Fenstern und Türen die Architektur der begleitenden Säulen und setzt sich über dem Gesimse als ein riesiger Wappengiebel fort. Auf Konsolen vorgekröpfte ionische Dreiviertelsäulen begleiten seitlich das Wappen und werden in dem reichverkröpften und unterbrochenen Segmentgiebel fortgeführt, dessen obersten Abschluß der Heilige zu Pferd bildet, wie er seinen Mantel mit einem Bettler teilt. Sehr glücklich wirkt die dem Portal vorgelagerte, durch eingestellte Balustraden dreigeteilte Freitreppe. Die herbe Größe und die durch die schlichte Lisenenarchitektur der übrigen Fassade noch ganz wesentlich gesteigerte Kraft dieses repräsentativen Portalbaues steht unter allen ähnlichen Anlagen unerreicht da. Vom Portal aus gelangt man auf einigen Stufen in den großen Haupthof (Abb. 121). Derselbe befindet sich infolge des sehr abschüssigen

bergigen Geländes in gleicher Höhe mit dem ersten Obergeschosse der Fassade. Die beiden andern Höfe liegen dagegen um ein Geschoß tiefer. Der große Haupthof, ein Quadrat von 46,5 Meter Länge, dessen seitlicher Umgang 5,59 Meter breit ist, nimmt das feierlich großartige Portalmotiv auf, indem den Pfeilern der sechs Achsen jeder Seite auf hohem Postamente kräftige dorische Dreiviertelsäulen vorgestellt sind, die ein abgebrochenes Triglyphengebälk tragen und über der Attika in dekorativen Aufsätzen ausklingen. Zwischen diesen Postamenten liegen die großen Rundbogenöffnungen, deren Kämpfergesims und Gewände hinter den Säulen ebenso wie der darüber befindliche Gurtsims fortgeführt sind. Architrav und Fries des Triglyphengebälks sind in diesen Rücklagen weggelassen und nur die Oberglieder als Hauptsims weitergeführt. Eine große rechteckige Balkontüre mit seitlicher Umrahmung und darüber ein langgestrecktes ovales Fenster nehmen den Raum zwischen Gurt- und Hauptgesims ein. Die schmucklose Großzügigkeit der durch kräftige Schatten belebten Architektur verleiht diesem Hofe das Gepräge feierlichen Ernstes. Neben ihm liegt an der einen Seite der hohe Glockengiebel, an der andern überragt ihn die Kirche (s. später).

108. Portalgiebelbau des Palastes San Telmo und der Churriguerismus von Sevilla

Das Motiv des die Fassade hochüberragenden, rein dekorativen Portalgiebels erfuhr eine ihrer Bestimmung entsprechende Fortbildung durch *Figueroa* beim Bau des Palacio de San Telmo in Sevilla (Abb. 122). Das alte 1681 gegründete Colegio Seminario der von Fernando Colón zur wissenschaftlichen Ausbildung der Seeleute für die Handels- wie Kriegsmarine schon 1526 erfolglos geforderten Seefahrer-Universität, Eigentum der Herzöge von Montpensier, war am 10. März 1682 von *Antonio Rodriguez* begonnen, aber erst am 17. Juni 1734 vollendet worden. Um die repräsentative Pracht zu erhöhen, hatte bereits 1725 der Stadtbaumeister von Sevilla, *Leonardo de Figueroa,* und später unter seiner Leitung dessen Sohn *Matías de Figueroa* verschiedene Entwürfe gefertigt. 1775—96 kamen die Pläne zum Portal, zu den beiden pyramidalen Türmen des Hofes sowie zur Treppe durch Leonardos Enkel, *Antonio Matías de Figueroa,* zur Ausführung. Die Fortentwicklung des Portalbaumotives besteht darin, daß der freistehende Giebel in der Mitte eine Rundbogenöffnung enthält, in der der Heilige frei gegen Andalusiens blauen Himmel steht. Die innere Unwahrheit dieser Anlagen wurde von Figueroa beseitigt, indem er den Ausdruck für die dekorative Gestaltung fand. Die Gesamtkomposition hat nichts von der Großartigkeit des Compostellaner Baues, denn hier ist jedes Geschoß für sich mit Säulen in der üblichen Folge verziert und durch die Gesimse sowie den Figurenkranz im Obergeschoß die Horizontale so stark betont, daß die Vertikalentwicklung des ganzen Aufbaus aufgewogen wird. Der reiche Schmuck des Hauptportals mit dem daraus sich entwickelnden Balkon, die dreifache, echt barocke Umrahmung der Balkontüren, die ornamentale Belebung der Flächen und metallartige Behandlung der Säulen sind Merkmale des Sevillaner Churriguerismus. Zu der weit einfacheren Architektur des älteren Palastes bildet dieser Portalbau einen grellen Gegensatz. Die zweiarmige Haupttreppe mit ihrer über einen rechteckigen Grundriß konstruierten, von einer elliptischen Laterne bekrönten Kuppel stammt aus dem Jahre 1796. Der Grundriß des Baues wurde leider durch viele Umbauten arg entstellt. Die prächtige innere Ausstattung ist vom Kapitel versteigert worden.

Die Formen der Architektur des ganzen Palastes fußen unverkennbar auf jenen des 1664 begonnenen, 1697—1704 von *Lorenzo Fernandez* mit einem reichen Portal gezierten erzbischöflichen Palais in Sevilla. In der schlichten Pilasterarchitektur und den einfachen Fensterumrahmungen aus Granit zwischen



Abb. 122 San Telmo in Sevilla Haupteingang (Nach Uhde)

den Ziegelfeldern wirkt noch der Geist von Herreras Börse nach, während die Ohrenumrahmungen der Fenster und darüber im Gesims hängenden Platten auf die Entstehung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hinweisen. Diese immer noch sehr einfache Architektur belebte Fernandez durch ein mit Ornament bedecktes Portal. Hierbei hielt er sich in den Höhenabmessungen an die gegebene Architektur, freilich ohne Rücksicht zu nehmen auf das obere große Hauptgesims, das er wegen seiner dekorativen Aufbauten unterbrach. Das Werk verrät wohl die Freude an ornamentalem Reichtum, nicht aber eben großes Geschick und Kühnheit im Aufbau oder Anpassungsfähigkeit an den bestehenden Bauorganismus. Schon bevor Lorenzo Fernandez mit diesem Auftrage bedacht wurde, hatte er sich 1662 durch Vollendung des Sagrario (s. o.) einen Namen gemacht.

Sevillas größter und prächtigster Bau dieser Epoche, der nach 1650 erbaute Franziskanerkonvent ist, zuerst 1813, dann nochmals 1841 zerstört, jetzt vom Erdboden verschwunden. Besonders berühmt war die zwischen zwei Höfen

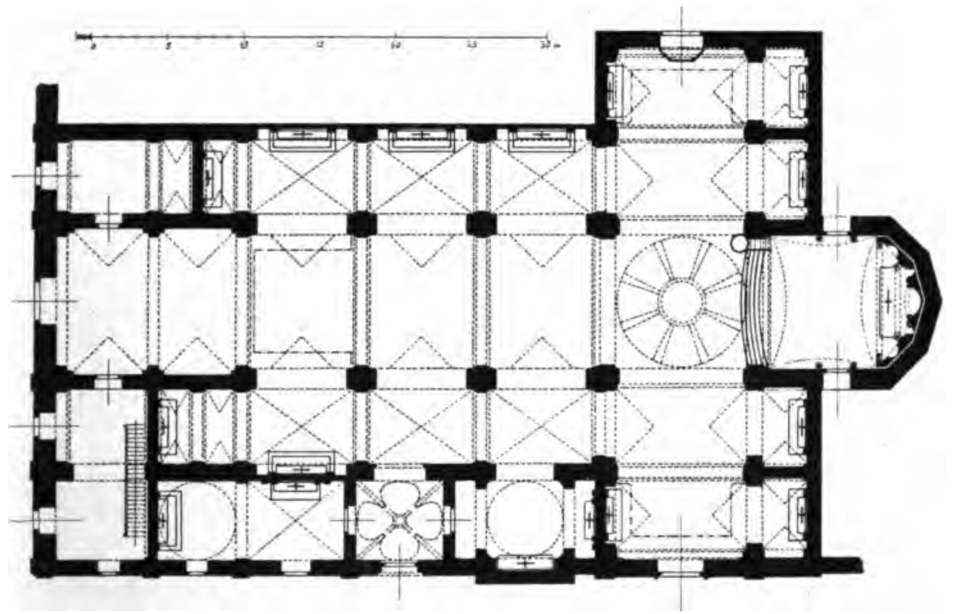


Abb. 123 Kirche des Dominikanerkonventes San Pablo (Sta. Magdalena in Sevilla) Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

gelegene, 1691—97 von *Fray Manuel Ramos* (gest. 6. August 1713) aus Viaña de Camina in Portugal erbaute Haupttreppe, die von 20 gepaarten toskanischen Jaspissäulen getragen wurde. So oft der Ordensgeneral hierher kam, wird erzählt, sei er mit einem dem majestätischen Bau entsprechenden Luxus aufgetreten. Außer den Räumen für über 300 Brüder, unter denen allein 250 Priester waren und ebensoviel Dienerschaft, enthielt der Konvent ausgedehnte Gasträume. Von der Größe des Ganzen geben folgende Zahlen einen Begriff: 16 große und viele kleine Höfe mit im ganzen 24 Fontänen; außer 16 Schlafsälen befanden sich darin das Noviziat und eine Menge Einzelwohnungen; im Refektorium konnten 350 Personen sitzen. Das Noviziat allein war ein Bau mit drei Höfen, Oratorien, großen Sälen und Dormitorien für 100 Brüder.

Die 1691—1708 von *Miguel de Figueroa,* einem Verwandten der bei San Telmo tätigen Familie, erbaute Kirche des Dominikanerkonventes San

Pablo in Sevilla (jetzt Santa Magdalena genannt) zeigt noch die bekannte Anlage der beiden Bettelorden (Abb. 123): eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit langem Transepte, dessen Ostwand sich in zwei Kapellenpaaren neben dem tiefen, aus dem Sechseck geschlossenen Hochaltarraume öffnet. All diese Kapellen sind mit geraden Wänden abgeschlossen. Der Chor liegt dem Hochaltar gegenüber in den ersten beiden Jochen des fünfachsigen Langhauses unter der Sängerempore. Der ursprüngliche 1248 oder 1249 von Ferdinand III. errichtete Bau war 1353 abgebrannt und 1370 durch einen Neubau ersetzt worden, den das Erdbeben vom 5. April 1504 zerstörte. Man schuf einen großen, prächtigen Neubau mit reicher Artesonadodecke. Als man letztere durch ein Gewölbe ersetzen wollte, stürzte die Kirche am 1. Advent 1691 ein. Figueroa ließ bei seinem Neubau die äußere Umfassungsmauer dieser 1608 begonnenen und 1691 eingestürzten Kirche bestehen und änderte bis zum 22. Oktober 1724 nur das Innere. An die Kirche legt sich seitlich der Konvent mit allen Nebenräumen und dem großen quadratischen Hofe an. Die Wände, Pilaster und Pfeiler des Innern sind sehr geschickt von *Lucas de Valdés, Clemente de Torres, Alonso Miguel de Tovar* und *Bernardo Germán* mit Fresken (in Nischen stehende Heilige etc.) bemalt und reich mit Bildern und Statuen von *Zurburan, Torrigliano, Herrera, Roldan* und *Montañez,* sowie einer Menge churrigueresker Altäre geschmückt. Uns interessieren die in ruhiger Wellenlinie geführten Rundbogenumrahmungen, sowie der aus dem glatten Kreise in ebensolche Wellenlinien übergehende Kuppelsims, Gedanken, die hier zuerst in dieser Form auftreten. Von eigenartiger Schönheit ist die in einer Krone endende Kuppellaterne. Über der Front stehen hohe, aber unvollendete Glockengiebel, die ebenso wie der Hof mit aus Ziegeln gehauenen, im unteren Drittel glatten, darüber gewundenen Säulen oder Pilastern geziert sind. Die lebhaft farbigen glasierten Einlagen sind ein Erbe aus den Tagen der Maurenherrschaft (vgl. Santa Magdalena in Granada).

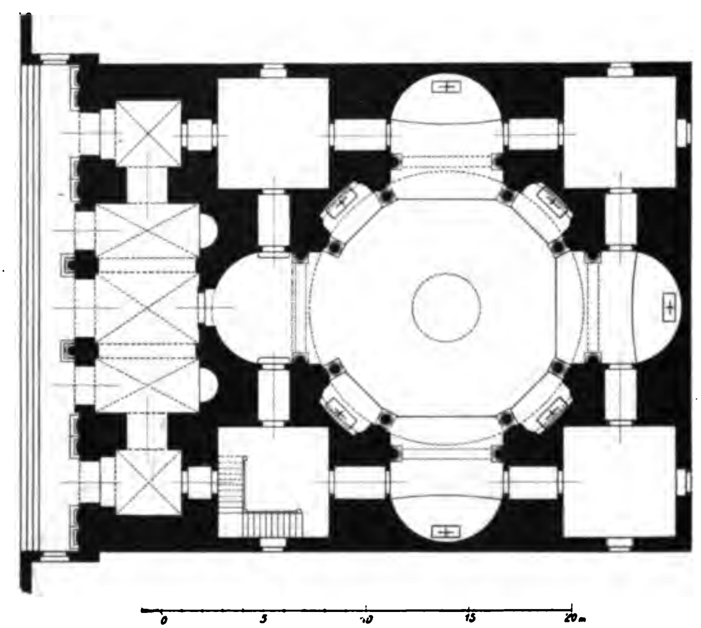


Abb. 124 Kirche des Jesuitennoviziat San Luis in Sevilla (Aufnahme des Verfassers)

Die bis 1731 von demselben *Miguel de Figueroa,* jedoch ohne die hemmende Oberkontrolle des Dominikaners Barrera erbaute Kirche des 1609 im Hause der Duques de Medinaceli gegründeten Jesuitennoviziates Convento de San Luis in Sevilla (Abb. 124), dessen Schule erst am 6. Mai 1765 von *José Torrecilla* vollendet wurde, ist ein hoher, runder Kuppelraum, an den sich ähnlich wie bei St. Agnese zu Rom oder Sta. Maria delle Grazie zu Mailand in den Haupt-

achsen vier Rundnischen, in den Nebenachsen kleine Altarnischen und darüber wie in Loyola Emporenbalkons anlegen. Von den Rundbogennischen führen Gänge nach quadratischen, die Ecken füllenden Nebenräumen: Sakristeien und Emporentreppen. Vor das Ganze legt sich eine dreiachsige Vorhalle mit seitlichen Türmen, so daß der ganze Bau in ein Rechteck eingeschrieben ist. Den Pfeilern vorgestellte, im untern Drittel kannelierte, darüber gewundene Säulen verleihen dem Raum sein Gepräge (vgl. den Giebel von San Pablo). Als pfeilerartige Fortsetzungen tragen sie über dem Gesims die reichkannelierten korinthischen Säulen, welche den figurengeschmückten Tambour gliedern. Die perspektivische Architektur des Kuppelfresko nimmt diese Teilung auf und führt sie bis zur Laterne fort. Außer von dieser Laterne erhält der Raum das Licht von acht großen, rechteckigen Tambourfenstern. Die dem Hochaltar gegenüberliegende Rundbogennische enthält eine bis über die Vorhalle hinwegreichende Empore (Abb. 125). Natürlich fehlt auch in dieser jesuitischen Predigt- und Kollegiatskirche dem Ordensstatut entsprechend die Orgel (vgl. hierzu unter Jesuitenkirchen). Die übrigen Nischen sind, soweit nicht von den Altären ausgefüllt, ganz mit Ornamenten bedeckt. Das Äußere ist ebenso wie das Innere auf das reichste dekoriert, doch zeigt die Durchbildung dieses in der Gesamtkomposition gewiß großartig angelegten Werkes auch am Äußern dieselbe in der Fülle des Details sich verlierende überreiche Dekoration (Abb. 126). Durch keinen ihn überwachenden Bruder in der Entfaltung seines Schmucksinnes gehemmt, konnte Figueroa bei diesem Bau seine ureigenste Persönlichkeit, sein ganzes Ich geben.



Abb. 125 San Luis in Sevilla Inneres der Jesuitenkirche

109. Der Höhepunkt des Churriguerismus in Sevilla

Von weit großartigerer Raumwirkung ist die Parochialkirche El Salvador in Sevilla (Abb. 126). Die Anlage der ursprünglich an dieser Stelle befindlichen Moschee macht sich noch in der hallenartigen Gesamtanordnung, in dem seitlichen Hofe und in verschiedenen ursprünglich römischen Kapitälen und mit eingemauerten Bauresten bemerkbar. Bei den Ausschachtungen für diesen Neubau traf man auf dreierlei Fundamente: auf solche aus der Zeit des Tiberius,

Theodosius des Großen und der Sarazenen. Die Moschee war 1670/71 niedergerissen worden, um dem christlichen Neubau Platz zu machen. Die Wahl des *Esteban García,* der die Moschee niedergerissen hatte, für den Entwurf und die Ausführung des Neubaues zeigte sich sehr bald als verfehlt. Ob der Bitte des Kapitels vom 3. Oktober 1671 an das der Kathedrale von Jaén, ihm genaue Pläne und Aufrisse ihrer Kathedrale zu senden, entsprochen worden ist, ist nicht überliefert; sicher ist nur, daß *Esteban García* am 1. Dezember 1674 den Grundstein legte, daß dieser Neubau am 24. Oktober 1678 einstürzte, und daß man am 29. Oktober *Pedro Romero* zu Garcías Nachfolger ernannte. Schon zwei Tage



Abb. 126 San Luis in Sevilla Äußeres

früher, am 27. Oktober, hatte das Kapitel beschlossen, Gutachten der ersten Autoritäten des Reiches einzuholen. Alonso Caños letzter Schüler *Pedro Roldan* (1624—1700), zählte trotz vieler Übertreibungen in der Bewegung wegen der großartig lebendigen Anordnung seiner von *Juan Valdes Leal* im krassesten Realismus bemalten Figuren zu Sevillas ersten Bildhauern. Als Architekt hatte er gerade durch den Bau der wirkungsvollen ovalen Kirche des erst 1710 vollendeten Kollegs de las Becas in Sevilla (einst den Jesuiten, dann dem Inquisitionstribunal gehörig) aller Blicke auf sich gelenkt. Er wurde nach Jaén gesandt, um mit dem dortigen Dombaumeister *Eufrasio Lopez de Rojas* über alle einschlägigen Fragen, wie Fundamentierungen, Mauerstärken etc. zu beraten. Des Eufrasio Gutachten und Pläne wurden dann von einer Architektenkommission geprüft und am 12. Januar 1680 ihre Ausführung beschlossen. Um die Menge, von deren Almosen die Kirche gebaut werden sollte, ganz zu beruhigen, berief man am 16. Oktober 1682 den Dombaumeister von Granada, *José Granados,*

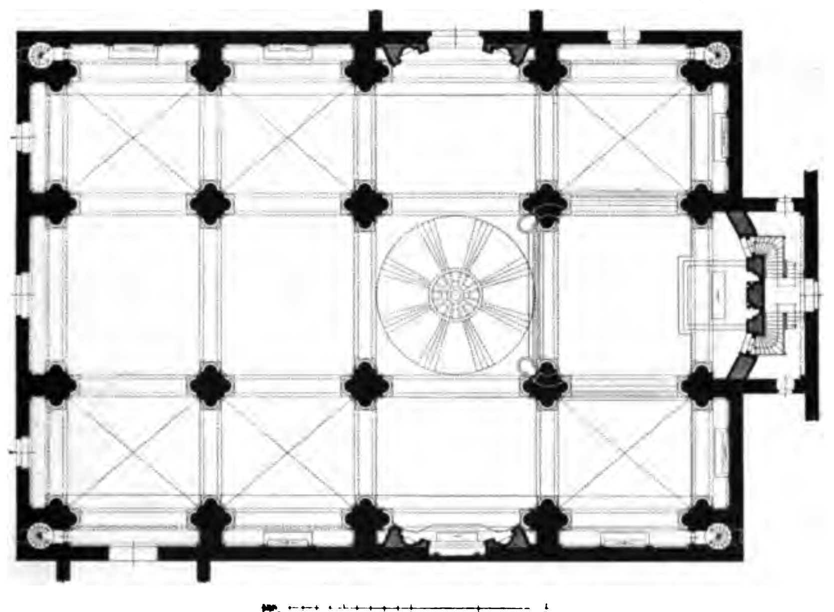


Abb. 127 Parochialkirche San Salvador in Sevilla (Aufnahme des Verfassers)

um zu entscheiden, ob man die Pfeiler aus Haustein oder aus Ziegeln aufführen sollte. Er kam nach Sevilla, blieb dort den November und einen Teil des Dezember hindurch, und stellte auf Grund eingehender Untersuchungen neue Pläne mit genauen Beschreibungen auf, nach denen dann die Kirche erbaut worden ist. Mit ihrer Ausführung betraute er *Francisco Gomez Septier* als maestro mayor. 1694 suchte *Alonso Gonzalez* in einer Aufsehen erregenden Broschüre zu beweisen, daß auch dieser zweite Bau einstürzen müsse, doch erwiesen die Gutachten der angesehensten Architekten, daß der Bau nach den Erfahrungssätzen der Baukunst ohne irgendwelche Abweichungen von den Plänen des nun schon verstorbenen Granados ausgeführt sei. Nachdem Francisco Gomez Septier in Carmona, woselbst er eine Kirche baute, gestorben war, folgte ihm der berühmte Erbauer der Fassade von San Telmo, *Leonardo de Figueroa.* Er wölbte die Kuppel, sowie die übrigen Decken und zwar (des Preises und des Gewichtes halber) einem Kapitularbeschluß vom 9. Dezember 1702 gemäß, in Hausteinen mit Ziegelhintermauerung.

Doch war es ihm nicht beschieden, den Bau zu vollenden, da der Erzbischof am 5. August 1711 seinen eigenen Diözesanarchitekten *Diego Diaz* hiermit beauftragte. Die Kirche wurde am 26. Februar 1712 geweiht (Abb. 128). Der Grundriß und Aufriß des Ganzen stammen also von *Granados,* während *Septier* und *Figueroa* die nicht weniger geistreiche Formensprache der Einzelheiten wie Schmuck und Glie-

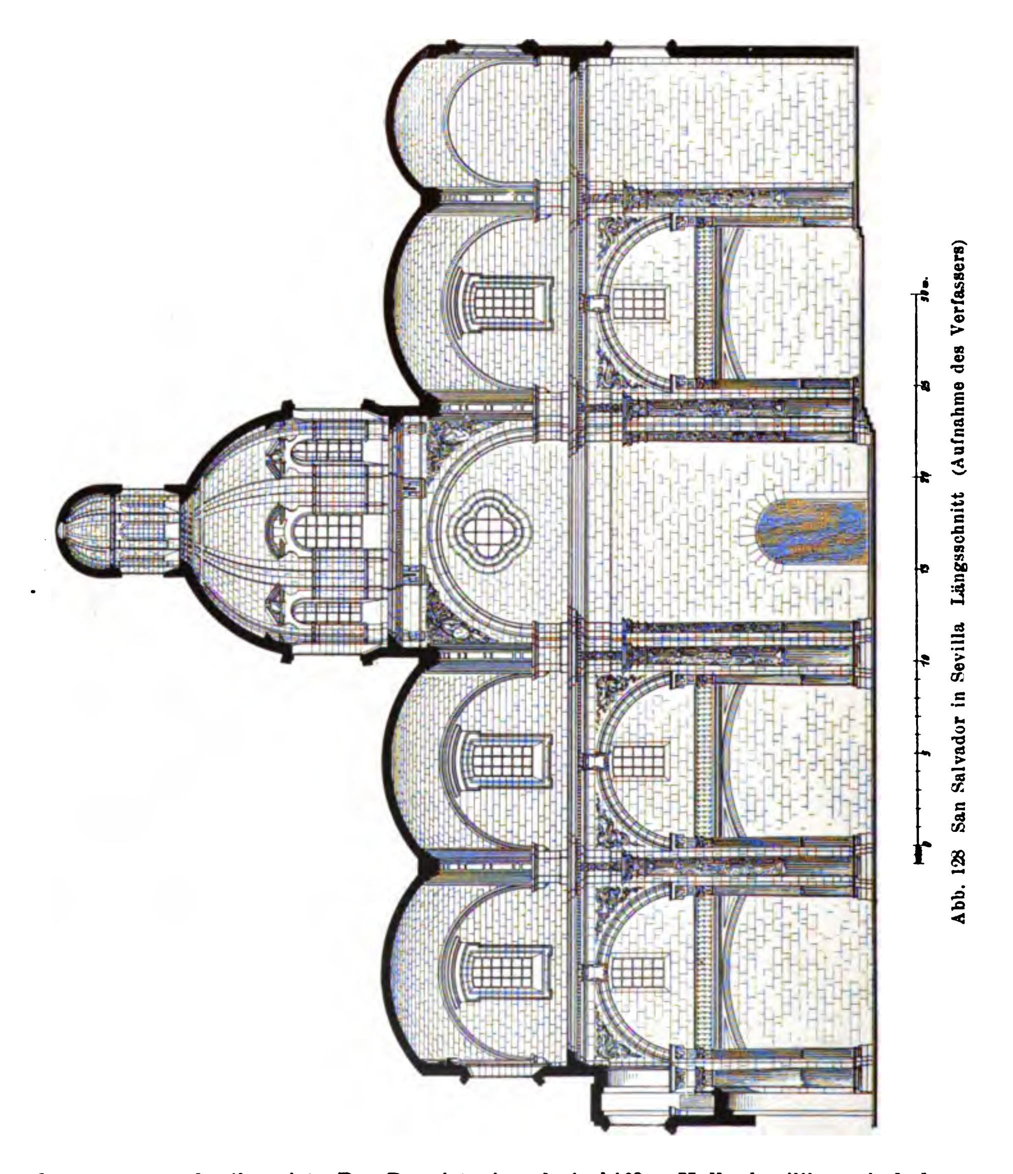


Abb. 128 San Salvador in Sevilla Längsschnitt (Aufnahme des Verfassers)

derung zuzuschreiben ist. Der Bau ist eine dreischiffige Hallenbasilika mit hoher Vierungskuppel. Die Gewölbewiderlagspfeiler sind in den Raum hereingezogen und zwischen sie Emporen als ein triphoriumartiger Umgang gespannt, so daß sich darunter flache Altarnischen bilden. (Grundriß- und Aufrißsystem sind aus den Zeichnungen ersichtlich. Die bis an das Gewölbe reichenden Altartabernakel sind daselbst der Übersichtlichkeit halber weggelassen.) Es ist die auf der

mohammedanischen Versammlungshalle fußende jesuitische Pfarr- und Predigtkirche, die hier ihren das katholische Kultus- und Prozessionsbedürfnis befriedigenden, vom italienischen Vorbilde losgelösten idealen Ausdruck gefunden hat. Den Pfeilern sind Halbsäulen vorgelagert, die den Gurtbögen entsprechend die Stutzkuppeln des Mittel- und Querschiffes, bzw. die Kreuzgewölbe der Seitenschiffe tragen. Während die kleineren, nach den Seitenschiffen zugekehrten Säulen nur kanneliert sind, zeigen die großen Mittelschiffsäulen im unteren Drittel Kanneluren, im übrigen aber eine ähnliche Flächenverzierung, wie die Säulen am Palast von San Telmo. Diese und die übrige Ornamentation wie Detaillierung sind von großer Feinheit und lebhaftem Geist und bewirken, wenn auch nicht die Raumschönheit dieser in sich vollendeten Barockschöpfung, so doch zum großen Teile die außerordentlich reiche Gesamtwirkung. Auch in dem Zusammenfassen von Kuppeltambour und Kuppel zu einheitlich geschlossener Wirkung bekundet sich die unerschöpfliche Kraft der Künstler.



Abb. 129 La Colegiata in Jerez de la Frontera

Auf dem Vorbilde dieser Sevillaner Kirche fußt wahrscheinlich der nicht annähernd so geistreich entwickelte Plan der 1695 von *Torcuato Cayon de la Vega* begonnenen Colegiata in Jerez de la Frontera (Abb. 129): einer in das Rechteck eingezeichneten dreischiffigen basilikalen Anlage mit seitlichem Kapellenkranze, hoher Vierungskuppel und erst später angebauten riesigen, die ganze Kirchenbreite einnehmenden Sakristeiräumen. Die Konstruktion ist hier noch gotisch. An die Gotik bzw. Platereske erinnert auch die Profilierung der Rundbogenöffnungen nach den Seitenschiffen und Seitenkapellen. Das Gesims ist bei beiden Bauten nur über den Pfeilern dreiteilig ausgebildet. Im übrigen zeigen beide in der Detailbehandlung wie Pfeilerbildung, Gesims, Zwickelornamentation den aus dem Vierpaß entwickelten Fenstern etc. große Verwandtschaft. Die Decke besteht hier aus reichornamentierten Kreuzgewölben. Den Hauptschmuck des Innern bilden die weißen Fugen. Im Äußern kommt das innere Aufbausystem sehr klar zum Ausdruck. Der Fassade sind große Terrassen und Treppenanlagen breit vorgelagert. Das für den ganzen Churriguerismus grundlegende Mischen plateresken und vignolesken Geistes führte hier in Jerez zu einer formell noch weit eigenartigeren Lösung bei der einem dreischiffigen gotischen Bau vorgeblendeten Fassade von San Martin.

Der Hochaltar des Sevillaner Baues (Abb. 130), gearbeitet aus schwarzem und farbigem Jaspis, mit reichem Sakramentshaus aus vergoldetem Zedern- und Zypressenholz mit getriebener Silberummantelung, stand ursprünglich vor dem Chor hinter der Vierung. Am 15. Oktober 1770 wurde der portugiesische Bild-



Abb. 130 El Salvador in Sevilla Hochaltar

hauer *Cayetano Acosta* beauftragt, bei völlig unbeschränkten, von zwei Sevillanern gestifteten Mitteln den jetzigen bis an das Gewölbe reichenden Hochaltar, sowie den Altar der Querschiffstirnwand der Epistelseite zu schaffen. Er verlegte den Chor nach dem Vorbilde der Kathedralen vor den Haupteingang, dem Altar gegenüber, so daß man den Raum stets in der Diagonale betritt. Schon vorher hatte er sein Talent durch den Portalaufbau der Evangelienseite des Querschiffes

bewährt, welcher den Eingang zum Sagrario würdig einrahmt. Diese Altäre sind mit Recht berühmt und waren lange berüchtigt als die vollendet genialischen Dokumente einer überfeinerten Meisterschaft im Sinne Churrigueras, Werke, die sich Tomés Transparente von Toledo, *Salvador Gurris* Hochaltar der raumgewaltigen gotischen Basilika Sta. Maria del Mar in Barcelona, dem Altar des Sagrario der Sevillaner Kathedrale und demjenigen der Parochialkirche San Lesmes in Burgos, wie auch jenem von San Martin Pinario in Santiago ebenbürtig an die Seite stellen. Alle Malereien dieser Altarkapelle stammen von *Juan Espinal,* der berühmte leidende Christus ist ein Werk des *Montañes,* die Virgen de las Aguas stammt aus der Zeit Ferdinands III.

Dieselbe Formensprache und in wertvollem Material schwelgenden Reichtum wie Acostas Altäre zeigt auch die capilla del Sagrario, die vom linken Querschiffarme aus zugängig ist. Die dem gleichnamigen Platze zugewandte Hauptfassade von San Salvador wird durch gepaarte Pilaster dem Innern entsprechend geteilt, doch führen die Renaissanceformen und der die Fassade ein klein wenig überragende zweite Barockgiebel des inneren Oberlichtgadens zu der Annahme, daß diese Fassade das Werk einer späteren Zeit ist. So bildet die Kirche in ihrer in allen Teilen blendend geistreichen Durchführung den beredten Ausdruck dessen, was der Churriguerismus in Sevilla zu sagen vermochte (siehe unter Jesuitenkirche).

Wieweit für Acostas Tabernakel der Hochaltar des Sagrario der Kathedrale von Sevilla vorbildlich war, den *Gerónimo Barbás,* Bildhauer und Architekt (aus der Umgebung von Cadiz) am 6. Dezember 1709 vollendete, wissen wir nicht, da dieser churriguereske Altar 1824 von dem Klassizisten Silvestre Perez zerstört und durch den jetzigen aus der Kapelle de los Vizcainos im Exconvente San Francisco stammenden ersetzt worden ist. Daß sich die Wut der Kunstkenner jener Zeit gerade gegen dies berühmte, einst mit 1 277 390 Realen erkaufte Werk richtete, beweist, daß es eines der charakteristischsten Erzeugnisse seiner Zeit war, ein leuchtendes Vorbild für die lebende Künstlergeneration: „El tamaño es grandísimo y el adorno con que esta cargado imcomprehensible. Sin sujecion a ninguna regla de arquitectura la imaginacion del autor obró á su libertad y segun su mal gusto“, sagt Bermudez zu dessen Würdigung. Die barocken Figuren des *Pedro Cornejo* stimmten mit der Unruhe der ganzen Komposition überein. Als Theatermaler von Buen-Retiro hatte Gerónimo Barbás schon früher durch die Kühnheit seiner Gestaltungskraft die Aufmerksamkeit des Landes auf sich gelenkt.

110. Verschiedene andere Vertreter der Schule

Nur erwähnt seien *Sebastian Recuesta,* der Schöpfer der 1655 erbauten Minoritenkirche zu Sevilla, und *Francisco García Dardero,* der 1688 den kühnen Altartabernakel in der Conventualkirche zu Uclés entwarf. Das Hospital von San Agustin zu Osma bauten 1699 *Ignacio Moncalcan* und *Pedro Portelo*; von *José* oder *Josef de Arroyo* stammt die reiche Barockfassade der Kathedrale in Cuenca. 1663 war er berufen worden, um die Börse daselbst zu bauen. 1664—69 leitete er, von 1669 an *Luis de Arriaga* beide Bauten. An der Puente de Toledo in Madrid hatte er insofern Anteil, als er 1682 die Pfahlrostfundierung verbesserte. 1693 war er gemeinschaftlich mit *Gaspar Romo* in Aranjuez mit dem Nivellement für einen Teil des großen Wassergrabens von Jarrama beschäftigt. 1670 ersetzte *José Sopeño* den ersten Hof der Universität in Alcalá de Henarés einer Prophezeiung des großen Kardinal Cisneros gemäß (s. Nr. 14) durch den jetzigen Marmorbau mit seinen zwei dorischen und drittem jonischen Geschosse. Durch den Bau eines großen Wasserbehälters machte sich der Schöpfer der Uni-

versität in Huesca, die er selbst mit Fresken schmückte: *Francisco de Artiga* (lebte um 1700 in Huesca, gest. 1711) um die Fruchtbarkeit der Umgegend von Huesca verdient. Durch Originalität des Grundrisses wie Aufrisses zeichnet sich sein Entwurf zu einer achteckigen Universität aus, den er einem der Stadt überreichten Memorial einfügte. An den Ecken stehen vom Boden bis zu dem Gesims reichende pilasterartige Lisenen, zwischen denen zwei Ordnungen von je acht Säulen entlanglaufen und einen Dreiecksgiebel tragen. Über den drei mittelsten Achsen befindet sich in Höhe des Obergeschosses ein Balkon. Die einzelnen Hörsäle sind von dem von Säulenarkaden umgebenen Hofe aus zugängig. Als Maler erhebt sich Artiga bei gutem Kolorismus nicht über den akademischen Durchschnitt der Zeit. Das gleiche gilt von seinen Kupferstichen für das 1681 publizierte Buch seines Landsmannes Lastanosa. Auch seine Komödie: „Blasones de Aragon en la conquista de Huesca y batalla de Acoraz“ sowie die „Eloquencia española“ sind ganz im Zeitgeschmack gehalten. Außerdem schrieb er: „De fortificacion elemental“ und „de fide matemática“. Dieser Vorliebe für Mathematik entspricht es auch, daß er in seinem Testamente der Universität in Huesca 125 Esudos Jahresrente für eine neuzugründende Mathematikprofessur stiftete. Die dreischiffige große Kollegiatskirche in Alcañiz mit ihrer in einer Nische zwischen den beiden Fronttürmen sich retabloartig aufbauenden, durch Kompositasäulen gegliederten Fassade wurde erst 1736—79 nach Plänen des *Miguel Aguas* aus Alcañiz aufgeführt.

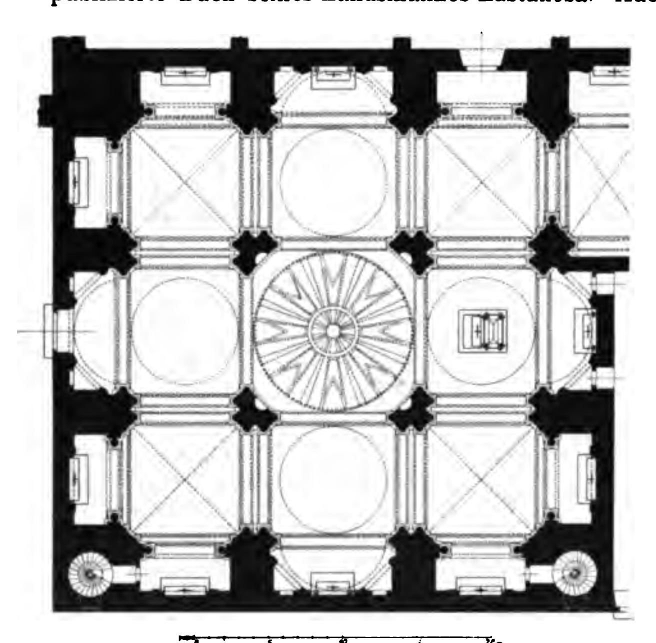


Abb. 131 Sagrario der Kathedrale in Granada Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

111. Francisco Hurtado und José de Bada

Völlig gebunden von der Überlieferung, von dem Zwange, sich an die bestehenden Systeme der Renaissancekathedrale anzulehnen, konnte sich der barocke Geist der Epoche an der größten ihm gestellten Aufgabe Granadas nicht voll entfalten: an dem 1705 vom maestro mayor de Cordoba: *Francisco Hurtado* begonnenen und 1759 von *José de Bada* vollendeten Sagrario der Kathedrale. Die einst an derselben Stelle gelegene elfschiffige Moschee diente noch bis 1661 als Kirche. Der quadratische Grundriß (Abb. 131) ist eine vollendete Zentralanlage, in die ein hohes griechisches Kreuz eingezeichnet ist. Die Gewölbewiderlager sind in den Raum hereinbezogen, so daß die Kirche ein Kranz Seitenkapellen umgibt. Die Pfeiler sind nach Art derjenigen der Kathedrale mit Halbsäulen vor dreifach abgestuftem Kern gebildet (Abb. 132). Während die Eckräume Kreuzgewölbe haben, sind die Arme des höheren griechischen Kreuzes mit Flachkuppeln, die Vierung aber mit einer hohen Halbkreiskuppel überwölbt. Der Raum

erhält von den 8 Rundbogenfenstern der Vierungskuppel, sowie von den Gadenfenstern der Hauptschiffarme ein ruhiges Oberlicht. Die Gewölbefelder sind ebenso wie die Zwickel ausserordentlich reich dekoriert. Um die nach der Vierung zu stark abgeschrägten Vierungspfeiler mit ihren reichumrahmten statuengeschmückten Nischen sind die Kapitäle als ornamentales, das Hauptgesims noch verstärkendes Band herumgezogen Die Phantasie der Künstler konnte sich also nur in der Ornamentik des stilistisch dem Sagrario von Sevilla verwandten Baues zeigen. Die Deckenmalereien stammen von *Antonio Palómino* und *José Risueño,* die Statuen von *José Mora.* Die Verhältnisse sind weit glücklicher als die der Kathedrale, die Raumwirkung vornehm. Der Altar ist als frei vor die Altarnische gestellter pyramidaler Marmortabernakel gebildet.



Abb. 132 Sagrario der Kathedrale in Granada Inneres

Als kühnen, äußerst geschicktenBarockkünstler sich zu zeigen, war *Hurtado* an den 1704—20 erbauten, mit seinen gewundenen roten und schwarzen Marmorsäulen überraschend wirkenden, von *José Mora* mit Statuen geschmückten Sagrario der Cartuja bei Granada bescheiden. Die Decke malten 1724 *Palómino* und *Risueño.*

An die Klosterkirche der 1390—1440 erbauten Karthause del Paular bei Buytrago in den Bergen von Segovia legt sich an Stelle einer 1619 erbauten Kapelle hinter dem Hochaltare die aus zwei ungleichgroßen achteckigen Kuppelräumen gebildete Kapelle des Transparente genannten Sanktuariums. In der Mitte des zweiten kleineren Raumes, des eigentlichen Transparente, steht der Hochaltar, welcher die im Atelier des *Pedrajas* aus Cordoba gearbeitete barocke Silberkustodie umschließt. Frei von allen hemmenden Fesseln erhob sich bei diesem erst nach 1719 ausgeführten Werke Hurtados Gestaltungskraft zu so kühnem Fluge, daß z. B. Ponz sagt (Bd. X S. 85): im Vergleiche zu diesem Dombaumeister von Cordoba und Granada seien selbst Männer wie Churriguera und Tomé Palladianer gewesen. Die Deckenfresken malte Palomino. Die 18 guten Statuen der Seitenaltäre und Wandnischen stammen von *Pedro Cornejo* (1677—1757), dem Schöpfer des berühmten, 1757 vollendeten Chorgestühles der Kathedrale in Cordoba, dessen architektonischer Aufbau Hurtados unverkennbaren Einfluß zeigt (Abb. 133, 134). Die Boden-

wüchsigkeit dieser Formenwelt offenbart sich besonders deutlich in dem Portal des Colegiata zu Granada, bei dem die Schmuckgedanken früherer andalusischer Bauwerke mit neuem pulsierenden Leben erfüllt erscheinen (Abb. 135).

Wann Hurtado gestorben ist, wissen wir nicht; doch scheint er Andalusien

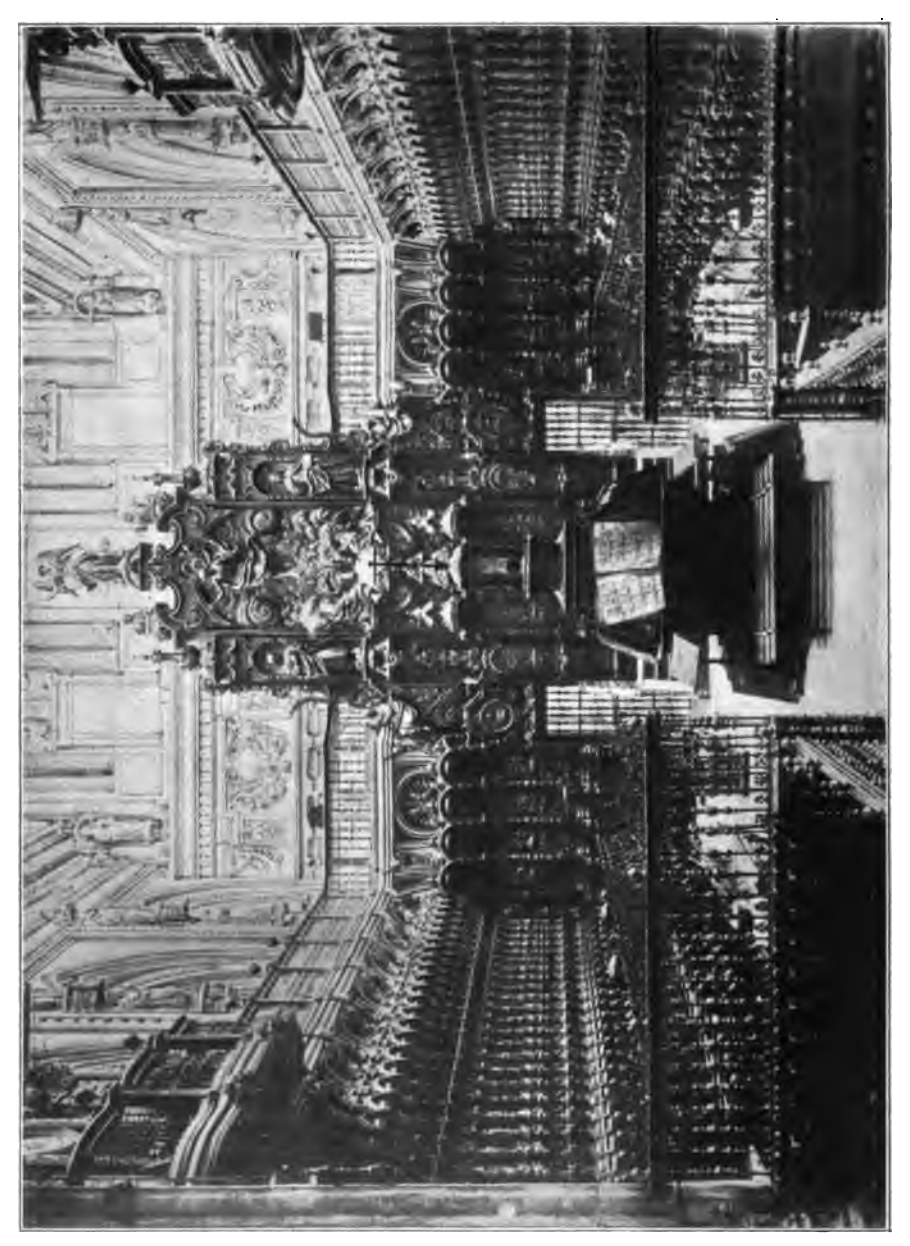


Abb. 133 Chorgestühl der Kathedrale in Córdoba Gesamtansicht

noch vor Vollendung des Sagrario verlassen zu haben, da sich außer der schon 1705, also vor Beginn der Arbeit in Granada vollendeten capilla de cardenal in der Kathedrale zu Cordoba nichts von ihm erhalten hat, *José de Bada*

aber sowohl das Sagrario vollendete, als auch verschiedene andere große Aufträge erhielt. Ob Hurtado noch einen Anteil daran hatte, daß man 1713 die im Laufe der Jahrhunderte undicht gewordenen Artesonadoholzdecken der Moschee in Cordoba durch die jetzigen Gewölbe ersetzte, ist nicht bekannt.

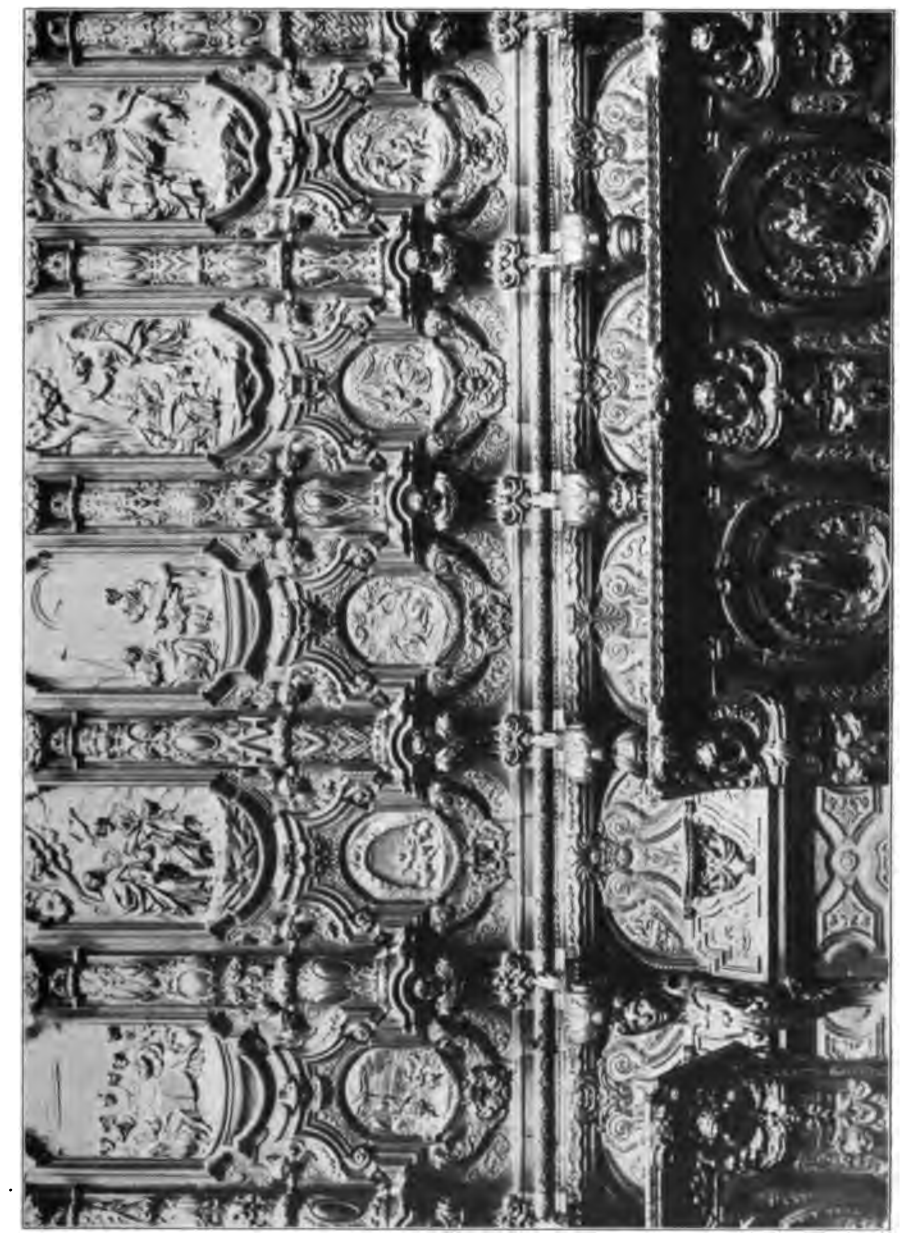


Abb. 134 Chorgestühl der Kathedrale in Córdoba Teilansicht (Phot. Garzón, Granada)

Die Kirche des Hospitals San Juan de Dios in Granada war 1552 begonnen worden: ein lateinisches Kreuz mit Altarnischen in der Umfassungswand und hoher Vierungskuppel. *Bada* dekorierte 1737—59 diesen Innenraum mit

einer Überfülle von Ornamenten, legte hinter den Hochaltar den erhöhten, mit einem Rundbogen nach dem Hochaltar und der tiefer liegenden Kirche sich öffnenden camarin por los Moros an, eine sehr reiche, ovale Reliquienkapelle, baute die Haupttreppe des Hospitals und vor allem die reiche Schauseite der Kirche. Den ganzen Schmuck der Fassade häufte er auf die Mittelachse mit dem Portal und die beiden Türme. Letztere zeigen eine starke Anlehnung an Churrigueras Benediktiner-Kirche Nuestra Señora de Montserrat in Madrid. Die Portalachse versah er in jedem Geschoß mit je vier korinthischen Säulen auf hohen Postamenten, verkröpfte darüber das Gesims und stellte in die Achsen Rundbogennischen mit Statuen; die Fläche ist durch Ornament belebt. Neben diesem reichen Mittelmotiv sitzt in der ganz glatt gehaltenen Mauer je ein kräftig umrahmtes Fenster.



Abb. 135 La Colegiata in Granada Portal

Persönlicher, eigenartiger ist sein 1741 gefertigter, nach Francisco de Paula Vallador erst 1793 für 200 000 Peseten vollendeter Entwurf für die Außenseite des Trascoro der Kathedrale in Granada (Abb. 136). Die Außendekoration der in das Langhaus eingebauten Choranlagen war durch die vollkommene Freiheit von beinahe allen hemmenden praktischen Anforderungen und die reichen, stets zur Verfügung stehenden Geldmittel, eine besonders dankbare Aufgabe. *Bada* gliederte durch korinthische Pilaster mit vorgestellten, an die Platereske erinnernden kandelabersäulenartigen Gebilden die Wand in fünf Achsen, deren mittelste eine reichumrahmte Rundbogennische mit einer Pietá, die vier anderen unten Rundbogennischen mit *Agustin Veras* Bischofsstatuen und darüber Fensteröffnungen enthalten. Der durch verschiedenfarbige Intarsien gesteigerte Formenreichtum, die in wilder, unruhiger Linie geführten, verkröpften und gebrochenen Gesimse und Fensterumrahmungen, sowie die eigenartigen, vor der Brüstung aus dem Gesims herauswachsenden, in reinem Linien-

werk gehaltenen Schmuckformen sind bezeichnend für das Streben, durch Wiederholung, Häufung und Steigerung der barocken Motive und geschickte Ausnutzung der Farben- und Reflexlichte eines kostbaren Materials Werke schaffen zu wollen, die an Formenreichtum alles Dagewesene überbieten.



Abb. 136 Trascoro der Kathedrale in Granada (Phot. Garzón)

112. Die letzten Konsequenzen im Brechen der Linien und Flächen

Die gebrochene und eckig geführte Linie als Hauptschmuckgedanke ist das Merkmal der reizenden Saalkirche in Form eines lateinischen Kreuzes mit Vierungskuppel: des Instituto de la Maria Reparadora in

Valladolid. Zwischen diesen das ganze Gewölbe bedeckenden Zickzacklinien sind zierliche Stuckornamente verteilt. Beachtenswert ist die churrigueréske, stark geschwungene Fassade mit ihren seitlichen Rundtürmen und das Ganze bekrönendem, nach hinten offenen Tempelchen.



Abb. 137 El Carmen in Cadiz (Aufnahme für die Verlagshandlung)

Noch reicher ausgebildet wurde diese Form bei den die gotische Konstruktion verhüllenden Barockpfeilern von San Hippolito in Cordoba, bei denen vor allem der Schmuckgedanke des Alonso Caño, die Sägebrettplatten, auf das höchste entwickelt wurde.

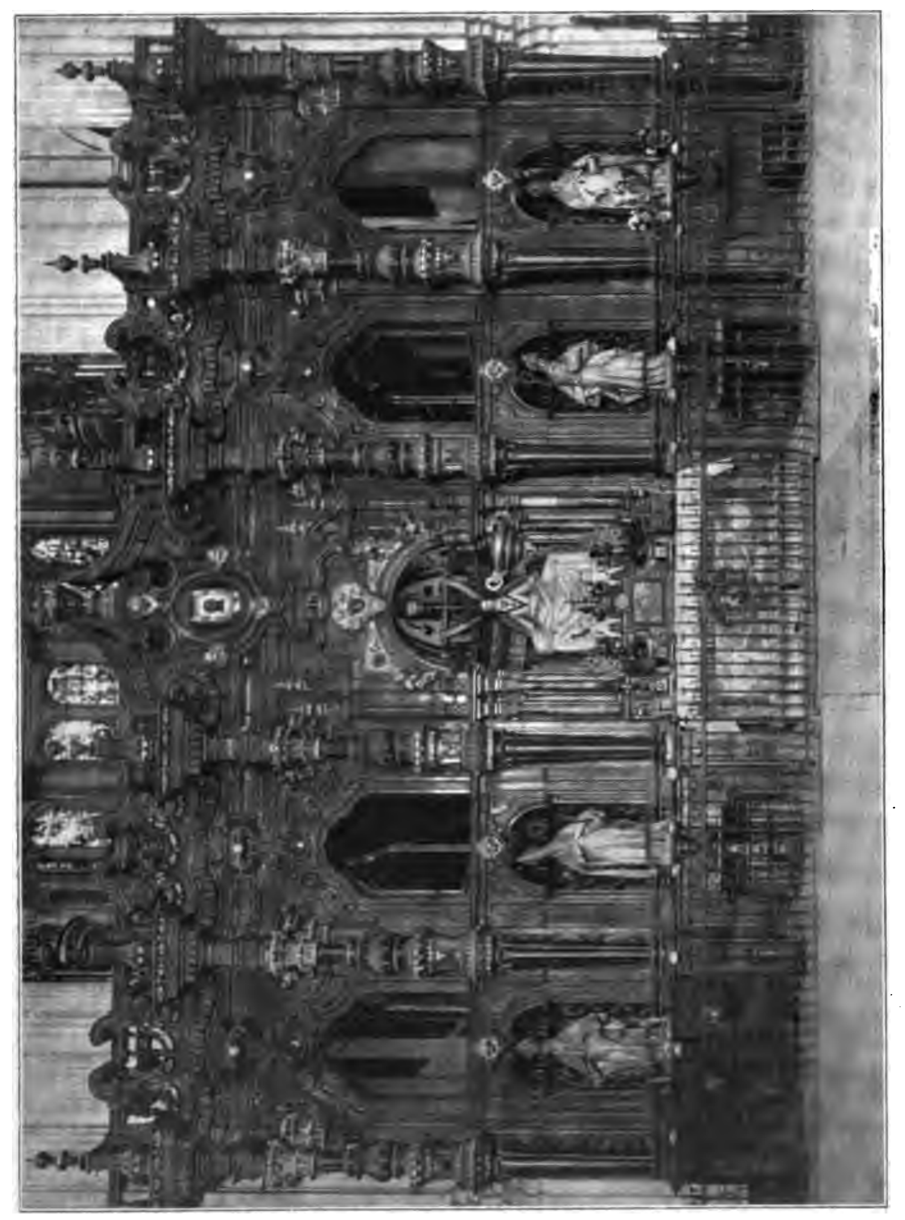


Abb. 138 Sakristei der Cartuja in Granada Blick vom Altar (Phot. Garzón, Granada)

Durch den Kontrast gesteigert erscheinen die hier geschilderten, an Portugals Kunst erinnernden Formen bei den beiden Glockengiebeln der 1703—37 der Überlieferung nach von *Manuel Rosato* für Karmeliter Barfüßler erbauten Kirche el Carmen in Cadiz (Abb. 137). Das Innere bietet im Gegensatz zur

Fassade außer einigen Einzelheiten nichts Besonderes. In der ruhigen, weißgetünchten Fläche sitzt ein sehr reiches Barockportal aus Haustein, über dem das Gesims als geradlinige Spitze dachartig in die Höhe gezogen ist. Diese harte Linie wiederholt sich bei dem Hauptgiebel, zu dessen beiden Seiten die reichen, an Guarinis Gebilde erinnernden Glockengiebel (mit je drei Rundbogenöffnungen für Glocken) auf der Frontmauer stehen. Die spanisch nationale, den nordischen Türmen ebenbürtige Anlage der Glockengiebel ist hier auf das reichste als die Fassade gemeinschaftlich mit dem Portal beherrschendes Motiv ausgebildet.

Die letzte Folgerung, die höchste fesselnde Schlußwirkung dieser ganzen, nach gesteigertem Reichtum der Linien strebenden Kunstrichtung bildet die Sakristei der Cartuja in Granada (Abb. 138, 139). Die Cartuja war für drei Mönche aus den Cuevas de Sevilla 1513 an einem der schönsten Punkte der ganzen Umgebung gegründet worden, an der Stelle, wo sich früher der Sage nach ein arabischer Teich für Regatten, Scheingefechte etc. befunden hatte. Nach der Ermordung dieser drei durch Mauren (1516) erbaute man hier einen prächtigen Konvent, der aber leider 1842 niedergerissen wurde. Bloß die Kirche mit ihrem Sagrario, Sakristei und einem Teile des Kreuzganges wurden noch in letzter Stunde durch einen königlichen Befehl erhalten. Die Kirche ist eine dreiteilige Saalkirche, von der nur das erste Drittel für die Laien, der Rest für den Chor und Altar bestimmt ist. An den Wänden hängen in reicher Stuckumrahmung Bilder von Caño, Murillo, Giaquinto, Fr. Francisco Morales, P. Coton, Bocanegra u. a., in der Achse liegt hinter dem Hochaltar, durch eine große Rundbogenöffnung sichtbar, das Sagrario (s. Nr. 111). Seitlich vom Hochaltar führt eine prächtig eingelegte Türe in die 1727—64 von *Luis de Arevalo* errichtete Sakristei, eine in den Abmessungen bescheidene Saalkirche, an deren mit Stuck und Marmor dekorierten, ganz in Ornament und Linienspiel aufgelösten Wänden die berühmten, mit Elfenbein, Perlmutter, Silber etc. eingelegten Zedernkommoden für die Amtstalare der Brüder stehen. Der Architekt war der Laienbruder *Fr. Manuel Vazquez* (geb. 28. März 1697 zu Granada, 24. Juni 1727 Laienbruder der Karthause, arbeitete daran 1730—60, gest. 2. April 1765). Das Grundprinzip dieses Raumes ist folgendes: Auf einem Sockel vor die Wand eines rechteckigen Saales gestellte Pfeiler, über denen das Gesims und die Attika vorgekröpft sind, tragen die Gurtbögen, zwischen die sich die böhmischen Kuppelgewölbe spannen. An diesen vierachsigen Saal legt sich ein nur wenig breiterer elliptischer Kuppelraum, an dessen Stirnwand dem Eingange gegenüber der Altar steht. Dies in sich sehr einfache Prinzip ist durch die formale Durchbildung verschleiert, indem die unruhige, geknickt geführte Linie der Ornamente, die z. B. in Valladolid den Grundgedanken der Raumdekoration bildete, hier noch viel weiter zu einem alle Teile beherrschenden Motiv durchgebildet wurde. Vom Fußboden bis zur Decke alle Flächen, alle Stützen, alle Gesimse in Bewegung aufzulösen, war das Bestreben des Künstlers. Die Rückwirkung der Kolonien auf das Mutterland zeigt sich hier in den auf indisch-mexikanische Vorbilder zurückgehenden Formen die der Architekt neben den heimischen bodenwüchsigen Motiven verwandte. Aber während die Inder die Fläche gleichmäßig mit ihrer Ornamentik bedeckten, und so zu einer in der Unruhe doch wieder begründeten Ruhe gelangten, stellte der Spanier neben diese unruhigen Gebilde ruhige gerade Linien, um so durch den Vergleich den Reichtum und die Unruhe der neuen Formen noch zu betonen. Dabei zeigt die Profilierung die ganze Meisterschaft eines mit Reflexlichtern und Unterschneidungen spielend hantierenden Künstlers. Trotz dieses unübertroffenen Detailreichtums verstand er es, im Hochaltare noch eine Steigerung zu bieten, indem er die beiden schlimmsten Feinde: Form und Farbe gegeneinander ins Feld führte. Er verwandte für die ziemlich einfache mit klassischen Motiven arbeitende Barockarchitektur dieses



Abb. 139 Sakristei der Cartuja in Granada Blick nach dem Hochaltar (Nach Junghaendel-Gurlitt)

Retablo einen bunt geflammten Marmor, der in seiner wild verworfenen Aderung für die strenge Ruhe der Architekturformen entschädigt.

Den Weg vom Dekorieren zurück zum Bauen hatte Herrera der auf der Platereske fußenden italienischen Renaissancedekoration gewiesen, als kastilianisches Erbe seiner Zeit die Erkenntnis des Individuellen innerhalb der klassischen Regel hinterlassend. Die fortschreitende Betonung der Individualität, der Wunsch, das Vorhandene zu überbieten, hatte zu immer willkürlicheren Künsteleien im Schmuck geführt. Und wenn der Barock nur ein durch wiederholtes Häufen von Dekorationsmotiven in der Gesamtkomposition wie im Detail erzieltes Fortissimo

wäre, so wäre in der berühmten Sakristei der Cartuja der letzte höchste Gipfel des ganzen Stiles erreicht. Begreiflich ist es daher, daß dieses Werk wohl in den einzelnen Teilen nachgeahmt worden ist, nicht aber Schule machen konnte. Wie jede wahre Baukunst nur ein zu Stein auskristallisiertes Dokument des Zeitgeistes ist, so ist auch dieses Werk das getreue Spiegelbild des ihm voraneilenden Gongorismus und Gracianismus.

113. Affine Äusserungen des Zeitgeistes

Als einst nach der blutigen Einigung des Landes die Baukunst die im Lande heimischen Formen zur Platereske verschmolz, um dann erst später in der italienischen Renaissance neue Dekorationswerte zu entdecken, schloß sich die Dichtkunst sofort mit dem Siege des kastilianischen Idioms der italienischen Schule



Abb. 140 Haus des Mexikaners in Braga (Nach Uhde)

an, und doch leuchtet in den Werken eines *Juan Boscan de Barcelona* (1495—1542) eines *Gacilaso de la Vega* (1503—1636) und all der anderen durch den Firniß italianisierender Formvollendung echt spanischer Geist. Den Weg zur Befreiung vom fremden Vorbilde, zur Entwicklung der nationalen Eigenart beschritt früher als der Architekt Herrera der Dichter *Diego Hurtado Mendoza* (1503—75), dessen Roman „Lazarillo de Tormes“ durch seinen lebenswahren, packenden Realismus im Schildern des spanischen Sittenlebens zum Vater der für die Nation typischen Schelmenromane wurde. Ihm schlossen sich dann *Mateo Alemán* und *Andrea Perez* an, bis hin zu seinem schönsten Kinde: *des Miguel Cervantes de Saavedra* (1547—1616) vollendeter Satyre „Don Quixote“. Der Wunsch, die ganze Gedankentiefe dieses Werkes zu überbieten oder doch wenigstens zu erreichen, führte zu dem gelehrten Stile „estilo culto“ des *Luis de Gongora y Argote* aus Cordoba (1561—1627) (Poesie) und des *Baltasar Gracian* aus Calatayud (gest.

8. Dezember 1658 zu Tarragona) (Prosa). Des letzteren Theorie der Kunst, geistreich zu denken und zu schreiben, die 1649 in Huesca gedruckte „La Ayudeza, y arte de ingenio“ wurde für das ganze Jahrhundert zum unumstößlichen Gesetzbuche des Modegeschmackes, führte naturgemäß zu dunkelschwülstigem Ausdruck. Der Beifall, den seine Dichtungen in höfischen wie gelehrten Kreisen fanden, ist darin begründet, daß sie unter einer Anhäufung von geistreichen Gedanken, Spitzfindigkeiten, Wortspielen und hyperbolischen Bildern eine ebenso tiefe Weltkenntnis wie quellende aus dem Vollen schöpfende Phantasie verbergen. Den gleichen Geist perverser Erregtheit atmen *Zurbaráns* in Schauern der Tortur wühlende Gemälde und die an krasser Realistik unübertroffenen, von *Valdés Leal* bemalten Skulpturen *Pedro Roldans,* denen schon Murillo vorwarf, man müsse sich die Nase zuhalten, wenn man sie betrachte. Auch die gleichzeitigen portugiesischen Schöpfungen streben nach einem Fortissimo im Formendrang. In ihnen wirken weniger Guarino Guarinis Lissaboner Bauten, als der Einfluß von Deutschland, Frankreich, Italien, der Kolonien und des der Platereske ebenbürtigen Manuelinostiles nach. So an der dreigeteilten raumschönen Universitätsbibliothek in Coimbra und der geschickten Fassade des Zisterzienserklosters zu Alcobaça bis hin zu den Chorgestühlen der Kathedrale in Braga und dem Palast des Mexikaners in Braga (Abb. 140), bei dem die zwischen den Fenstern, Türumrahmungen und Balkons verbleibenden Flächen mit blauen und weißen Fliesen bekleidet sind, während die reiche, aber derbe Formensprache jener Umrahmungen an Guarino Guarinis Gebilde gemahnt.

SECHSTES KAPITEL

Der auf Herrera und Caño fussende Plattenstil

114. Die plattenförmig aufgelegte Ornamentik

Die Sakristei der Cartuja in Granada bietet die letzte Folgerung der auf Häufung und Steigerung formellen und ornamentalen Reichtums abzielenden, von Donoso, Churriguera und Ribera angebahnten Bestrebungen. Danebenher läuft eine andere Richtung, die auf Herrera und Alonso Caño fußend, die harte, strenge Linie der ausgesägten und aufgelegten Platte zum selbständigen Stile fortentwickelte. Es ist dies ein Gedanke, den *Herrera* z. B. bei den ornamentalen Ringen in seiner strengen, großen Art von der maurischen Kunst übernommen hatte (siehe No. 39). Bei der Hauptfront der Kathedrale in Valladolid haben diese Ringe einen vom übrigen Bauorganismus unabhängigen radialen Fugenschnitt und sind vor den Mauergrund kräftig vorgezogen, so daß sie sich durch scharfe Schatten hart abheben.

Dieselbe Eigenart ist bei der Kirchenfassade des Konvents der heiligen Therese in Avila (Karmeliter-Barfüßler) gewahrt (Abb. 141). Über dem Geburtshause der Heiligen (1515—82) hatte man nach ihrer Kanonisation einen schlichten Konvent gebaut, an dem nur die herrereske Fassade (Granit) der einschiffigen, mäßig großen Klosterkirche mit Querschiff und seitlichem Kapellenkranze mit darüber befindlicher Empore Beachtung verdient. Vom linken Querschiff tritt man in das Geburtszimmer der Heiligen. Die Fassade ist durch Lisenen in ein breites, dreiachsiges Mittelsystem und zwei Seitensysteme geteilt. Das glatt behandelte Mittelsystem enthält die drei Rundbogenportale und bildet durch seine die ganze Schauseite überragende Spitzverdachung das beherrschende Hauptmotiv. Die beiderseitigen Nebenachsen mit ihrem rustizierten Grunde und glattgekrönelten Lisenen und Fenstergewänden tragen die beiden Glockengiebel. Hervorzuheben ist an dieser Fassade weniger die an Mora erinnernde Gesamtanlage als vielmehr die Schärfe und Härte der einzelnen Formen: Lisenen, Bänder, Felder, Gewände, Kartuschen und seitlichen Voluten der mittelsten Figurennische, die wie aus Pappe ausgeschnitten und auf die Fläche aufgelegt erscheinen. Diese zuerst von Herrera verwandten Gedanken sind hier zum Hauptmotiv gesteigert und bedienen sich nur noch verschiedene Einzelheiten wie z. B. die Fensterumrahmungen der Ausdrucksweise des älteren Meisters. Prinzipiell war es der gleiche Gedanke

der brettartig ausgesägten Platte, der sich ebenso wie hier in Kastilien unter Alonso Caños Händen in Andalusien zum Stil entwickelt hatte (s. No. 81—83).

Ungleich großartiger wurden all diese Gedanken im fernsten Nordwesten des Landes, in Santiago de Compostela (Abb. 142) fortentwickelt, in jener Gegend, die nebst dem nie ganz eroberten Asturien durch ihre geographische Abgeschiedenheit von jeher am meisten ihre Eigenart bewahrt hat. Durch die Opfer der zum Grabe des heiligen Jakobus alljährlich wallfahrenden Tausende von Pilgern flossen der Kathedrale und auch der Universität reiche Gelder zu, so daß sich hier dauernd eine äußerst rege, verschwenderische Bautätigkeit entfalten konnte. Die romanische Kathedrale war im Jahre 1078 begonnen worden, im 16. und 18. Jahrhundert wurden die Schauseiten auf den romanischen Unterbauten so gründlich erneuert, daß die Kirche jetzt äußerlich den Eindruck eines Barockbaues macht. Die in den Ecken des innerlich plateresken Kreuzganges sich erhebenden pyramidalen Türmchen, nach ihrem Erbauer *Berenger* „Berenguela" genannt, zeigen indische Einflüsse, die lange, die Außenfassade des Kreuzganges bekrönende Säulengalerie mit ihren auf die Kapitäle gelegten Zwischenstücken erinnert an Persiens Stierkapitäle.

115. Der auf dem Alminar fussende spanische Glockenturm



Abb. 141 Konvent der hl. Therese in Avila (Phot. Lacoste, Madrid)

Derselbe *Berenger* leitete die Ausführung des 1680 vollendeten, von dem Dombaumeister *Domingo Antonio de Andrade* entworfenen 80 m hohen Uhr- und Glockenturmes (Torre del Reloj oder Torre de la Trinidad) neben der Puerta de Platerias, die von letzterem gemeinschaftlich mit *Rodrigo de Padron* erbaut worden war.

Die Anlage der spanischen Glockentürme fußt auf der des quadratischen, neben dem Moscheehof freistehenden mohammedanischen Minaret oder Alminar. Vielfach wurden diese Bauten unmittelbar für den neuen Zweck durch Aufbau einer Glockenstube verwendet. Der Erbauer der in die Moschee eingestellten christlichen Kathedrale in Cordoba, *Hernan* (oder *Fernan*) *Ruiz* (gest. 1547), ließ den alten, neben der Puerta del Perdon des Orangenhofes in Cordoba befindlichen maurischen Turm bis zu 105 Fuß Höhe stehen, verstärkte



Abb. 142 Stadtbild von Santiago de Compostela

die Mauern und baute weitere zwei Geschosse von 120 Fuß Höhe darauf (also im ganzen 62,70 m). Nach seinem Tode 1547 ruhte der Bau, bis schließlich das mit einem furchtbaren Sturm verbundene Erdbeben vom 21. September 1589 die ganze Spitze herabstürzte. Von diesem Turme haben sich keine Abbildungen erhalten. Des *Hernan Ruiz* Sohn gleichen Namens wurde 1568 (nach Madrazo schon 1560) beauftragt, die Giralda, das gefeierte Minaret der einstigen Moschee in Sevilla, auszubauen (Abb. 143). Als die Moriskos vor der Übergabe der Stadt sich hatten die Erlaubnis ausbedingen wollen, diesen Turm, ein Werk (1184—96) des als Mathematiker unsterblichen *Guëver* abzutragen, war ihnen von den Eroberern geantwortet worden, daß, wenn sie auch nur einen einzigen Stein entfernten, dies allen Moriskos das Leben kosten werde. Der Grundriß des Baues besteht aus zwei ineinandergestellten Mauerquadraten, zwischen denen eine Rampe hinaufführt. Die risalitlosen Außenflächen dieses Ziegelbaues sind durch zurückgesetzte Felder in der Formensprache des Mudejar belebt. Diesen 69,65 m hohen Baukörper hatte eine Holzspitze mit vier vergoldeten Kuppeln gekrönt, die bei dem Erdbeben vom 24. August 1396 eingestürzt war. *Fernan Ruiz* setzte auf ihn seinen hundert Fuß (27,86 m) hohen Aufbau, indem er das äußere Quadrat als hohe, von reichen und wirkungsvollen Aufsätzen bekrönte Glockenstube fortführte, aus der die schlanke, der Breite des innern quadratischen Kernes entsprechende zweigeschossige Spitze aufsteigt. Einlagen aus dunkelblau glasierten Ziegeln lösen die Fläche der derben Renaissanceformen nach anmutigem maurischen Vorbilde auf, so daß aus Altem und Neuem ein wohl abgestimmtes Ganzes entsteht. Die bekrönende, 4 m hohe Statue des Glaubens arbeitete *Bartolomé Moral* nach dem Modell des Bildhauers *Diego de Pesquerra.* Der dritte Vertreter dieses Namens, der Enkel des ersten und Sohn des zweiten *Fernan* oder *Hernan Ruiz* entwickelte den Gedanken seines Vaters beim Turm der Kathedrale in Cordoba fort, indem er denselben in drei Absätzen sich aufbauen ließ (Abb. 144). Gleich seinem Großvater maestro mayor der Kathedrale war er aus einem uns unbekannten Grunde vom Bischof Antonio Pazas entlassen worden; auch nach dessen Tode blieb sein Gesuch vom 17. Juli 1586 um Auszahlung der noch rückständigen Gelder vom Kapitel unbeantwortet. Später muß er jedoch wieder angestellt worden sein, denn als am Tage des heiligen Matthäus 1589 der alte baufällige Turm seines Großvaters teilweise eingestürzt war, befahl am 4. Mai 1593 das Kapitel, den Neubau nach Zeichnungen des Fernan Ruiz auszuführen. Um diese Pläne zu prüfen, berief man den Dombaumeister von Granada, Asensio Maëda, sowie Juan

de Ochoa und Juan Ceronado aus Cordoba. Die noch stehenden Mauern ließ Hernan Ruiz bis zur Mitte niederreißen und bis 70 Fuß (19,50 m) Höhe von den Fundamenten aus äußerlich verstärken und baute darauf seinen 92,5 m hohen Turm. Am 4. Februar 1599 wurde die erste Glocke aufgezogen, obgleich die Glockenstube noch nicht vollendet war. 1604 starb Fernan Ruiz. Dann blieb der Bau für längere Zeit liegen, da die Errichtung der Capilla mayor dieser Kathedrale alle vorhandenen Mittel beanspruchte. Erst 1664 wurde der Turm von *Juan Francisco Hidalgo* vollendet, der die Spitze bildende heilige Rafael von *Gaspar de Peña* aufgestellt und alle Schäden ausgebessert. Durch das furchtbare Erdbeben vom 1. November 1755 hatte auch dieser Turm schwer gelitten, so daß er einer gründlichen Erneuerung unterzogen werden mußte, die *Luis de Aguila* am 15. August 1763 vollendete. Der künstlerische Fortschritt im Aufbau des Cordobaner Turmes gegenüber dem von Sevilla besteht in der statisch begründeten, dreifachen, durch Anläufe und Oblisken vermittelten Abstufung in sechs Geschossen. Die durch Lisenen, Oblisken, Anläufe etc. entschieden betonte Senkrechte verleiht bei derber, aber etwas nüchterner, ganz von der herben Strenge



Abb. 143 Die Giralda in Sevilla

der Zeit Philipp II. erfüllter Einzelbehandlung gemeinschaftlich mit dem malerischen seitlichen Anbau der Puerta del Perdon, dieser großzügigen Schöpfung ihr stimmungsvolles Gepräge. Die kräftigen Wappenkartuschen der Stifter mit ihren in die streng herrereske Fensterumrahmung eingestellten Dreiecksverdachungen, die langen Oblisken mit ihren rundlichen Beendigungen im Gegensatz zu den an Herreres Schöpfungen gemahnenden Kugelaufsätzen und die malerische Entwicklung des ganzen Aufbaues, erheben diesen Turm zum großartigsten Denkmal der ganzen Zeit des Francisco de Mora. Weit klarer kommt die für den maurischen Alminar bezeichnende Grundrißform des doppelten Quadrates bei dem **Turm der Kathedrale in Murcia** zum Ausdruck (Abb. 145). Den Übergang vom äußeren zum inneren Quadrate (zwischen denen eine Rampe wie in Sevilla emporführt) bilden quadratische, in einem schlichten Helm endende Ecktürme. 1521—25 hatte *Berruguete* diesen Turm ebenso kräftig großartig wie fein in dem wirkungsvoll verteilten reichen Detail begonnen. Das schmälere Obergeschoß mit der Glockenstube und den vier Ecktürmen stammt aus einer späteren Zeit, die achteckige kuppelbekrönte Spitze ist von *Gerónimo Guijarro,* genannt *Montañés,* gezeichnet und von *Ventura Rodriguez* mit einigen Abänderungen ausgeführt worden. So läßt sich an den Schmuckformen dieses 146 m hohen Turmes der Wechsel der Zeiten deutlich verfolgen, während den Aufbau nur ein großer Gedanke beherrscht. — Der auf einem romanischen Unterbau sich erhebende quadratische **Uhr- und Glockenturm der Kathedrale in Santiago de Compostela** (Abb. 146) zeigt dieselbe Grundform im Aufbau, jedoch



Abb. 144 Turm der Kathedrale in Cordoba

dadurch gesteigert, daß die vermittelnden Ecktürmchen sich über dem zweiten Geschoß als Überführung in die achteckige Spitze wiederholen, die Lotrechte durch kräftig vortretende säulenartige Lisenen stärker betont ist und überhaupt ein von allem Kleinlichen losgelöster, größerer Zug die Gasamtanlage beherrscht.



Abb. 145 Turm der Kathedrale in Murcia (Nach Toussaint)



Abb. 146 Uhrturm der Kathedrale in Santiago (Nach Junghaendel-Gurlitt)

Die stilistische Ähnlichkeit in der Zeichnung der die Flächen wie ein Festschmuck belebenden Blumen- und Fruchtgewinde hat dazu geführt, daß man dem Schöpfer dieses Turmes, dem Dombaumeister *Domingo Antonio de Andrade,* auch die Urheberschaft der großen Fenster des Hospitales und des die ganze Front einnehmenden Balkons zugeschrieben hat. Die spärliche Kunde, die über Andrades

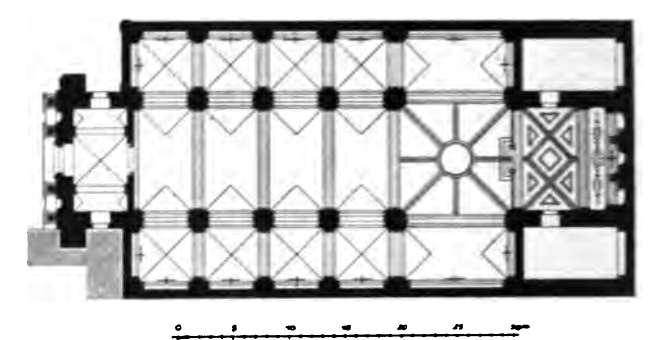


Abb. 147 Jesuitenkirche San Martin, jetzt San Jorge genannt, in La Coruña Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Lebensschicksale auf unsere Zeit gekommen, berichtet nur, daß er am 3. April 1700 Geistlicher wurde, nachdem er vierzig Jahre lang, von seinen Zeitgenossen geschätzt und gefeiert, den Posten eines Dombaumeisters von Santiago innegehabt hatte, und daß er 1712[1]) (nicht 1704) in seiner Vaterstadt Santiago gestorben ist. Durch das 1695 in Santiago erschienene Buch: „Excelencias de la arquitectura" und ein Sonett zur Ehre des heiligen Jakobus, hatte er sich auch schriftstellerisch hervorgetan. Andrades erste Arbeit, die Kirche de las Recoletas Agustinas in Villagarcía ist von seinem Freunde *Monteagudo* (gest. nach 1718) ausgeführt worden. Seine Arbeiten an der Kathedrale von Santiago: der Uhrturm, die Puerta del Reloj und die anschließende Ostfassade zeigen ein Hinneigen zu reichem, aus dem vorhandenen Formenschatze der Renaissance schöpfendem, den architektonischen Grundgedanken verhüllendem Schmuck.



Abb. 148 Jesuitenkirche San Martin, jetzt San Jorge genannt, in La Coruña Inneres

Neue Bahnen beschritt er erst bei der im Januar 1693 entworfenen, seit dem März des Jahres ausgeführten Jesuitenkirche San Jorge in La Coruña (Abb. 147, 148). Auf das schmückende Blattwerk ist bei diesem Bau verzichtet, dafür aber in der aufgelegten herabhängenden Platte und kühnen Verkröpfungen ein neuer, weit eigenartigerer Schmuck geschaffen (Abb. 148). Diese Platten bilden gegen Alonso Caños Schöpfungen dadurch einen Fortschritt, daß sich ihr

1) Nach noch ungedruckten Archivstudien von Pablo Perez Costanti Ballesteres. Vgl. den z. Z. im Druck befindlichen II. Band der Notas Compostelanas.

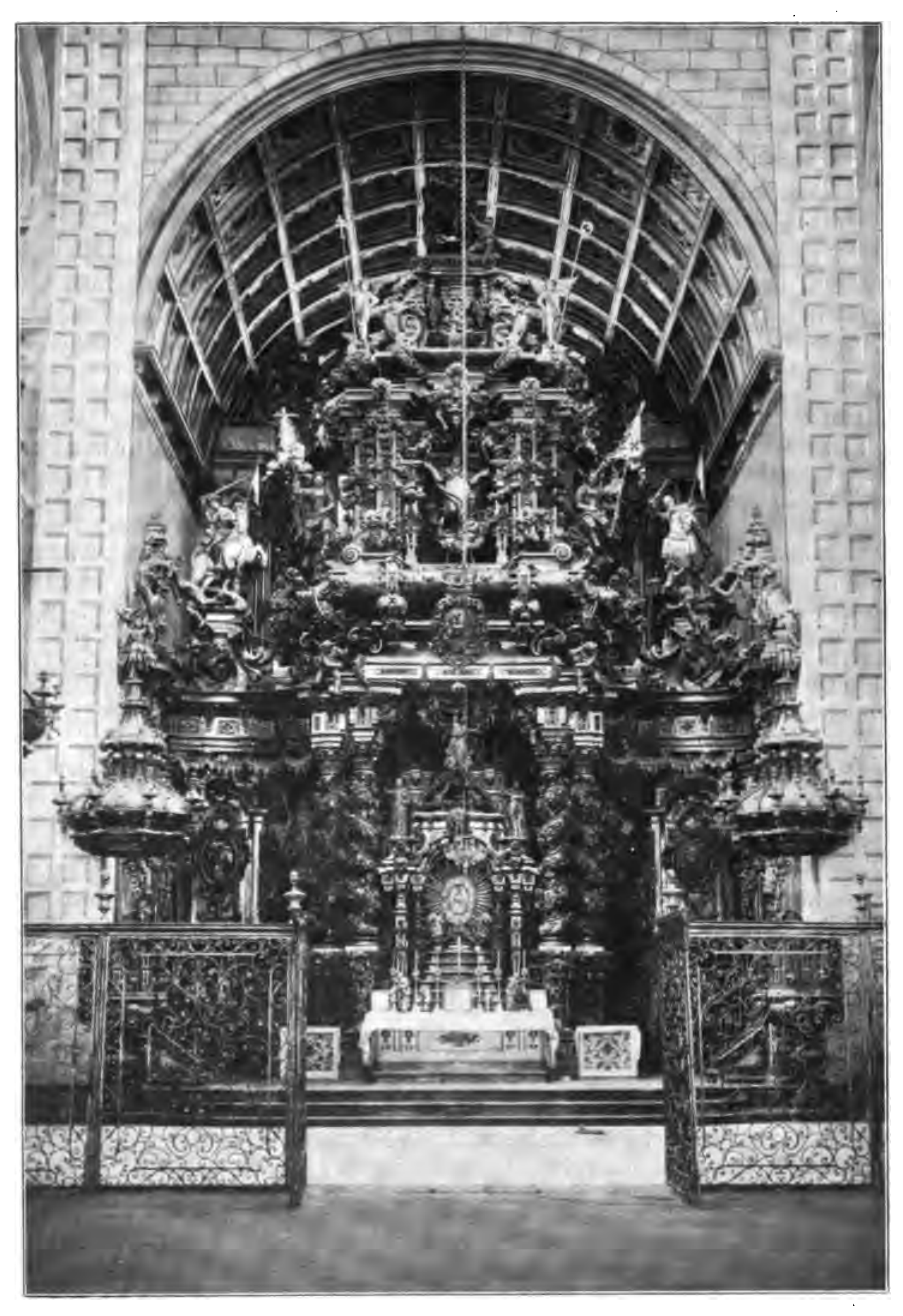


Abb. 149 Hochaltar von San Martin Pinario in Santiago de Compostela

Schöpfer nicht mehr mit der geraden Linie begnügte, sondern durch Verwendung von Kurven zu reicheren Gebilden fortschritt. Ob diese für die Compostelaner Kunst grundlegende Kunsttat Andrades Verdienst war, dessen Arbeiten in Santiago einen ganz anderen Geist atmen, oder auf Rechnung des *Domingo Maceyras* zu setzen ist, der (nach Murguia) 1695 die Kirche baute und vielleicht die Pläne umarbeitete, läßt sich nicht entscheiden.

= 116. Casas y Novoa und = die Hauptfront der Kathedrale

Andrades würdiger Nachfolger als Dombaumeister war sein Schüler, der berühmte *Fernando Casas y Novoa,* der in gleicher Weise die Gedanken seines Lehrers fortentwickelte — so daß einige seiner Arbeiten dem Andrade zugeschrieben werden — wie er die Anregungen seiner Zeit sich zunutze machte. Wahrscheinlich aus Santiago gebürtig, war er seinem Ruhme entsprechend viel auswärts tätig und muß 1751 gestorben sein, da ihn die Franziskaner von da an nicht mehr in ihrer Estadistica aufführen und das Kapitel 1756 zur Wahl seines Nachfolgers Lucas Ferro Caabeira schritt. Ob Murguias Annahme: der Entwurf zu dem vom 19. Juni 1730 bis 19. März 1733 ausgeführten Hochaltar von San Martin Pinario zu Santiago (Abb. 149) stamme von Casas, berechtigt ist, sei dahingestellt, da diese Vermutung sich ausschließlich auf die Darstellungsweise des nicht unterschriebenen Entwurfes bezieht, in dem „Libro de la obra del Tabernaculo . . .“, bei der Kostenzusammenstellung Casas jedoch gar nicht mit erwähnt wird, wohl aber der Bildhauer *Miguel Romay* als der Meister des Werkes bezeichnet wird. Diese den einen Langhausarm abtrennende, bis zum Gewölbe emporreichende, im Aufbau gleich kühne, wie in der Einzeldurchbildung köstlich vollendete Arbeit vertritt den mittelalterlichen Lettner, indem sie den Klerikerchor mit dem zweireihigen von *Francisco Pardo* oder *Prado* 1647 vollendeten Gestühl und der Orgel den Blicken der Gemeinde entzieht. In der echt churrigueresken Schmuckweise, die sich noch in den Grenzen des überlieferten Ideenkreises bewegt, bot sich der Bildhauerschule von Santiago, an deren Spitze Namen wie *Pereyra de Lanzós, Fernandez, Baamonde, Castro y Losada* und *Moure* prangen, Gelegenheit zu glänzender Betätigung. Die beiden Querschiffaltäre ebenso wie die in der capilla de San Roque stammen von *Mariño* und *Iglesias,* während *Casas* den Altar del Socorro entwarf (nach seiner Zeichnung von Palomino in Madrid gestochen 1740).

Ungebundener kam seine eigenwillig kühne Gestaltungskraft in Lugo zur Geltung. Dort fügte er 1726 an die Kathedrale in der Hauptachse die capilla de Nuestra Señora de los Ojos grandes, eine bescheidene Kuppelkirche über einem Grundriß in Form eines griechischen Kreuzes. Die Vierungspfeiler sind durch je drei korinthische Pilaster belebt, deren beide äußere die doppelt gekrümmten Gurtbögen der kurzen Schiffarme tragen, während der mittelste gleichgroße Pilaster durch einen hohen Sockel zwischen diesen hindurchgeschoben ist und gemeinschaftlich mit den Schlußsteinen obiger Bögen den Hauptsims unterstützt. Die stark verkröpften Triglyphen dieses Gesimses entsprechen den zwölf die kassettierte Kuppel teilenden Rippen. Die bekrönende Laterne ebenso wie die vier mit Stichkappen in die Kuppel einschneidenden Fenster in den vier Schiffachsen erhellen den Raum. Von den Vierungspfeilern führen reiche, volutenartige Anläufe nach dem die Mitte des Raumes einnehmenden Tabernakel, der ebenso wie die Architektur des Raumes durch ein reiches, fein gezeichnetes Blattwerk bedeckt ist. Der anmutige äußere Aufbau dieser Kapelle in drei durch Balustraden und dekorative Aufsätze bekrönten Abstufungen ergibt zusammen mit der großen Kathedrale ein äußerst malerisches Bild.

Den strahlenden Gipfel seines Lebenswerkes bildet die 1738 begonnene Obradoire genannte Hauptfassade der Kathedrale in Santiago de Compostela



Abb. 150 Kathedrale in Santiago de Compostela Obradoire (Nach Uhde)

(Abb. 150). Hinter einem mächtigen dreiteiligen, von niedrigen, rechtwinklig dazu gestellten Flügeln begleiteten Giebel schießen zwei auf romanischen Unterbauten errichtete Türme bis zu einer Höhe von 70 m empor. Sie bilden die letzte Verfeinerung der auf dem Alminar fußenden Turmart. In der Gesamtanlage schließen sie sich eng an Andrades Uhrturm an. Obgleich die Formensprache nur im Unterbau von derjenigen des davorstehenden Giebelbaues abweicht und die Zeichnungen von Casas unterschrieben sind, glaubt Murguia den Entwurf zu den Türmen dem älteren Meister zuschreiben zu können. Die lotrechte Richtung ist bei ihnen noch kräftiger wie bei jenem vorbildlichen Turme durch dem Baukörper vorgelegte kannellierte Pfeiler und über diesen durch das verkröpfte Gesims betont. An jeden zweiten Pfeiler sind dorische Halbsäulen angelehnt, und tragen diese kräftigeren Pfeiler über dem Gesims die die Brüstung teilenden Postamente mit hohen, reich geschmückten Aufsätzen. Das zweite Stockwerk ist breiter als beim Uhrturme. Durch die Aufsätze werden die überführenden Ecktempelchen ersetzt, die sich am Uhrturm befinden. Reiche, dem quadratischen Obergeschoß vorgelegte Voluten bilden den Übergang zu der achteckigen, kuppelbekrönten Spitze. Dieses klare Hinstreben auf eine der Gotik verwandte lotrechte Gliederung beherrscht auch den dreiteiligen Giebel, indem hier auf hohen Postamenten der Fassade vorgestellte, mit verkröpftem Gesims versehene Säulen eine kräftige Gliederung ergeben. Auch die in das große Rundbogenfenster eingestellte Architektur durchdringt die Fensterumfassungen und Gesimse. Schließlich klingt sie in einem den Giebel durchbrechenden, die ganze Fassade bekrönenden Baldachin aus. Rechtwinklig zur Fassade gestellte Flügel bilden die Vermittlung zu den anstoßenden Bauten mit ihrer kräftigen, ruhigen, wagrechten Gliederung, die durch Kontrastwirkung nicht unwesentlich den Eindruck steigert. Der Fassade ist eine doppelte vierarmige Treppe vorgelagert, die eine zweite zweiarmige Doppeltreppe umschließt. Der ganze Turmbau mit seiner eigenartigen, von keiner Zeit je wieder erreichten Vermählung des gotischen Empfindens für aufsteigende Linien mit barocken Formgedanken zählt entschieden zu den großartigsten Schöpfungen des Zeitstiles. Freilich ist der ganze Giebel eine unwahre, wenn auch schöne Kulisse, da nur das über der Tür befindliche Rundbogenfenster in den Innenraum führt. Die die Flächen belebenden, scharf ausgeschnittenen, vor den Grund vortretenden reichen Voluten und Platten, Fenstereinfassungen und Lisenen etc. spinnen die von Caño, in Avila und la Coruña ausgesprochenen Gedanken unter Verwendung reichster Geldmittel geistvoll fort. So bedeutet das Werk des Casas y Novoa nicht nur die vorbildliche geistige Durchdringung von Gotik und Barock, nicht nur den letzten Abschluß einer langentwickelten Turmart, es bildet auch einen

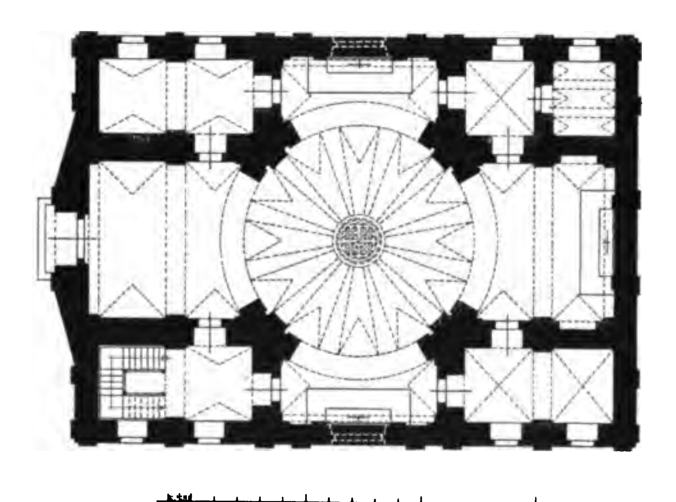


Abb. 151 Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Abajo in Santiago de Compostela (Aufnahme des Verfassers)



Abb. 152 Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Abajo in Santiago Kuppelansicht

vielleicht unbewußten, aber sicheren Schritt nach einer völlig neuen, im spanischen Barock schlummernden Formenwelt.

Eine Vorstudie zu dieser neuen Formensprache kann man in der meist dem *Fr. Juan de Samos* zugeschriebenen, sicher aber von *Casas* ausgeführten, wenn nicht entworfenen Kirche von Villanueva de Corenzana erblicken. Nur erwähnt seien die Gebäude der Inquisition und die casa del Cabildo in der Rua nueva zu Santiago (1773).

Mit der Bauleitung der Capilla de los Ojos grandes in Lugo war *Lucas Antonio Ferro Caabeiro* (seit 1765 Dombaumeister, gest. nach 1769), der Erbauer der eigenartigen schönen Kirche von Belvis, betraut. Als er 1754 mit *Fr. Manuel de los Martires* und einem Karmelitermönch aus Madrid um den Bau der vom Volksmunde zumeist dem Franziskaner-Laienbruder *Fr. Francisco Caeiro* zugeschriebenen Capilla de las Angustias de Abajo (Abb. 151, 152) kon-

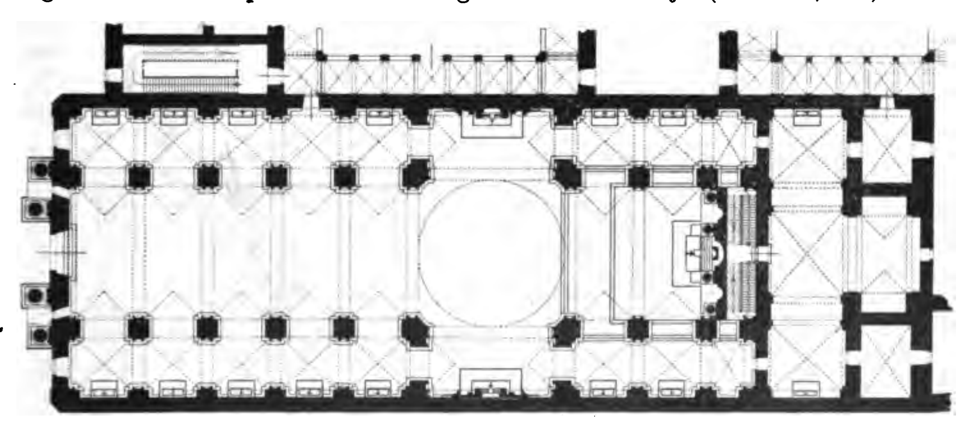


Abb. 153 San Francisco in Santiago de Compostela Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

kurrierte, griff er auf den Bau von Lugo zurück, indem er den Raumgedanken seines (wahrscheinlich) Lehrers Casas getreu wiederholte und nur als Schmuck an Stelle des Blatt- und Rankenwerkes die nun in Santiago üblichen Plattenmotive verwandte. Sein erster Entwurf mit der von zwei Türmen flankierten Fassade ist

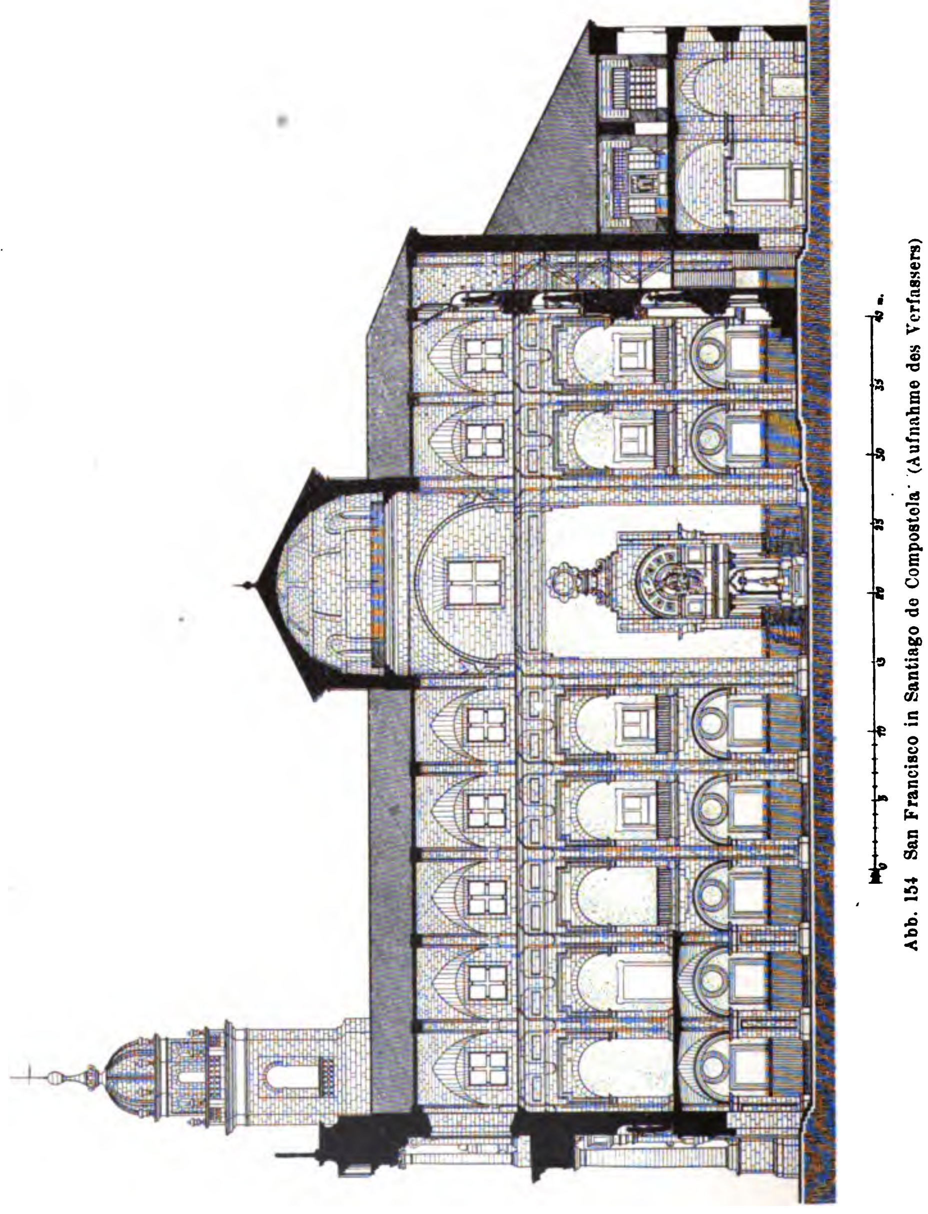


Abb. 154 San Francisco in Santiago de Compostela (Aufnahme des Verfassers)

nicht zur Ausführung gelangt. Doch ist die Grundrißanordnung der Kirche sicherlich auf ihn zurückzuführen, während die Durchbildung der Einzelheiten auf seinen Sohn, den Franziskaner-Laienbruder, *Fr. Miguel Ferro-Caabeiro,* der am Bau der Franziskanerkirche tatkräftigen Anteil hatte, zurückschließen läßt.

117. Simón Rodríguez: San Francisco

Die Kirche San Francisco in Santiago zeigt uns die ganze von Casas y Novoa und seinem Vorgänger entwickelte Formenwelt des Plattenwerkes in wundervoller Abklärung.

Für die Raumwirkung dieser Kirche war trotz aller selbst grundsätzlichen Verschiedenheit doch die Kirche des schon oben erwähnten Konventes San Martin Pinario eine Vorarbeit (Jahreszahlen siehe daselbst). Der Grundriß dieses Gotteshauses ist ein in ein langes Rechteck eingeschriebenes lateinisches Kreuz mit seitlichem Kapellenkranze. Der Raum neben dem Chorarme dient als Sakristei etc. Die den Raum überwölbenden, nach portugiesischem Vorbilde durch vortretende schmale Rippen kassettierten Tonnen sind so angeordnet, daß die Tonne des Langhausarmes über dem Scheitel der drei anderen Tonnen ansetzt. Über letzteren befinden sich die Fenster der Vierung (Abb. 154). Unmittelbar über dem Rundbogen sitzt der Kuppelsims, auf dem die zwölf die Halbkreiskuppel teilenden Rippen stehen. In jedes Feld schneidet die Leibung eines Rundbogenfensters ein. Die Empore spannt sich als ein granitenes, scheitrechtes Muldengewölbe von 12,19 m Spannweite über die beiden ersten Joche des Langhauses und wird über den beiden anderen Jochen als ein von reichgeschmückten Konsolen getragener Balkon fortgeführt. An beiden Seiten des Querschiffes kehrt dieser Balkon nur etwas tiefer gerückt wieder. Die Stirnseiten nehmen außerordentlich reiche churrigueresken Altäre ein und erinnert außer verschiedenen Einzelheiten auch die Trennung des Chorarmes von der Kirche durch *Romays* direkt hinter der Vierung aufgestellten (s. o.) riesigen, beinahe bis an das Gewölbe reichenden, beiderseitig mit Türen versehenen Tabernakel an die Raumwirkung der von *Felipe de Trezo* entworfenen und am 25. August 1582 begonnenen Kirche

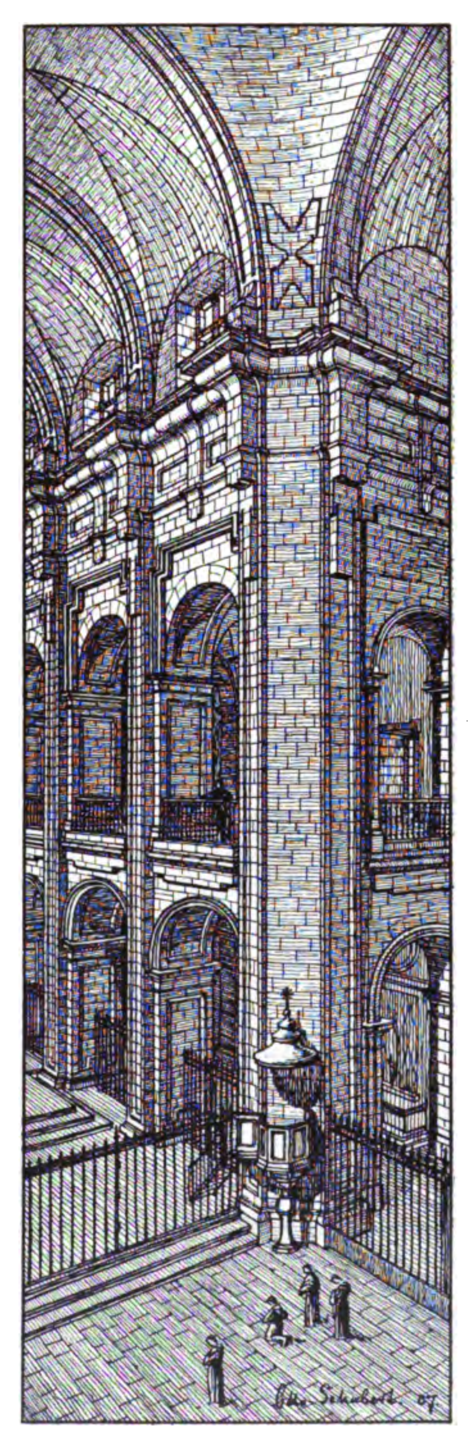


Abb. 155 Pfeilerdetail aus San Francisco in Santiago de Compostela (Aufnahme des Verfassers)

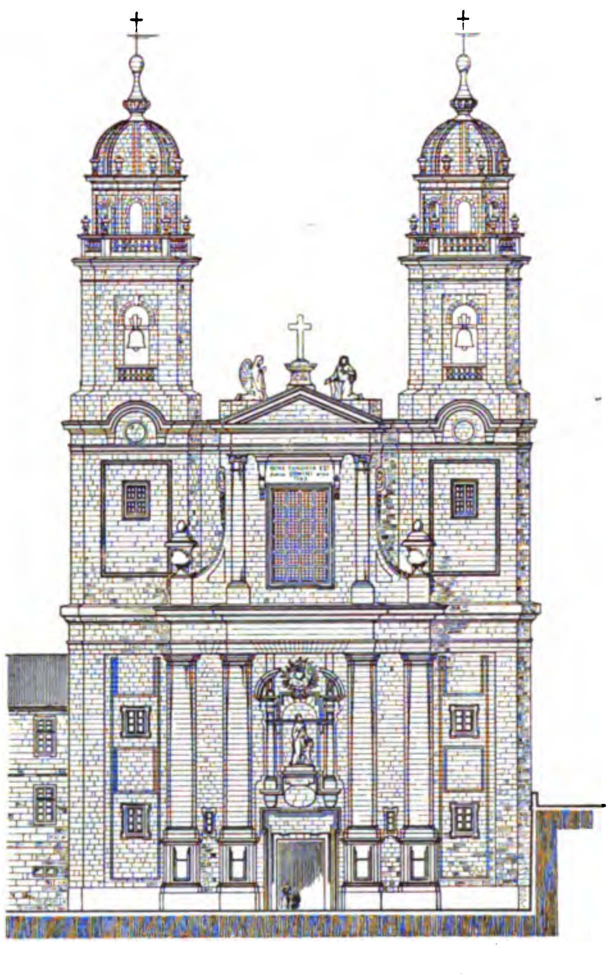


Abb. 156 San Francisco in Santiago de Compostela (Aufnahme des Verfassers)

S. Vicente de Fora in Lissabon. Dahinter befindet sich das von *Francisco Pardo* oder *Prado* 1647 vollendete Chorgestühl, darüber auf der einen Seite die Orgel (s. o.). Diese Konventskirche, bei der der Chor und die Emporen für die Brüder, das Schiff für die Laien bestimmt sind, zeigt aufs entschiedenste das für Santiago bezeichnende, an die Gotik gemahnende Streben nach Höhenentwicklung, eine Einfachheit und Größe der Form, die dem bei allen Bauten dieser Stadt verwandten Granit entspricht und eine ganz meisterhaft entwickelte Technik im Überwinden konstruktiver Schwierigkeiten (Empore vgl. hierzu die aus Granit gewölbten ebenen Muldendecken des Kapitelsaales etc. der Kathedrale). Die Mauerstärken betragen freilich bei dieser Kirche 2,90 m. Nach der im Jahre 1652 zum Abschluß gebrachten plateresken Hauptfassade führt eine schöne, erst 1740 gleichzeitig mit der Kirche vollendete Freitreppe hinab. Die lichten Abmessungen dieser Kirche sind ganz außerordentliche; die Gesamtlänge beträgt: 75 m, bei 28 m Breite. Das Mittel- und Querschiff sind 12,05 m breit, die Höhe bis zum Kuppelscheitel mißt 27 m.

Der Innenraum dieses Gotteshauses war die einzige Vorarbeit für jenen der Kirche des Franziskaner-Konventes. Der Grundriß (Abb. 153) ist ein großes Rechteck (i. L. 65,50/26,30 m), in das ein lateinisches Kreuz mit seitlichem Kapellen- bzw. Emporenseitenschiffe eingezeichnet ist. Auch im Langhause spannt sich die Empore über die ersten zwei der fünf Joche. Durch hohe Gitter sind die Seitenschiffe und der Hochaltar von der Laienschaft getrennt, so daß die Kirche während der geistlichen Übungen der Ordensbrüder geöffnet sein kann. Für diese sind außer den Seitenschiffen mit ihren Nebenaltären vor allem die sehr geräumigen Emporen bestimmt. Das letzte Joch ist schmäler wie die anderen und enthält die hinter dem 1833 von *Fr. José Rodríguez* geschaffenen hölzernen Hochaltar zu seiner Bedienung angeordneten Treppen. Das Freskogemälde des ursprünglichen Hochaltars nimmt die ganze Stirnwand ein. Dasselbe mehr gotische Höhen-

empfinden wie bei der Kirche von San Martin Pinario ist auch dieser gewissermaßen verdoppelten Basilika eigen. Die Bauformen (Abb. 154) zeichnen sich dadurch aus, daß hier der Künstler mit Hilfe von Caños herabhängenden laubsägebrettartig ausgeschnittenen aufgelegten Platten, die sich aus den den Pfeilern vorgelegten vertieft profilierten Lisenen entwickeln und über denen sich das Gesims kräftig verkröpft, eine völlig neue, die klassischen Säulenordnungen ersetzende Formenwelt schuf (Abb. 155). Diese das Aufstreben stark betonenden Lisenen setzen sich über dem Gesims als die Halbkreistonne gliedernde Gurtbögen fort, zwischen denen sich die oberen rechteckigen Gadenfenster der Rundbogenlünetten mit ihren in die Tonne einschneidenden Stichkappen befinden. Die Vierung ist mit einer im Innern runden, äußerlich achteckigen, durch vorgesetzte Felder belebten Halbkreiskuppel überwölbt, deren vier Rundbogenfenster wegen der Dachfirste in den Pfeilerachsen liegen. Die Form der senkrechten, geknickten Fensterumfassungen der Emporenrundbögen greift auf die Platereske zurück und trägt an ihrem Teile ebenso wie die senkrechten Lisenen zu der außerordentlichen Höhenwirkung bei. Die Profilierung ist scharf und bestimmt; Hohlkehle und Wulst herrschen vor. Auf allen ornamentalen Schmuck ist verzichtet: die weißen Fugen zwischen den Granitquadern bilden ebenso wie im Escorial oder in der Pfarrkirche von Alicante den Hauptschmuck, wie überhaupt der Aufriß der beiden Bauten von Alicante und Compostela eine so starke Ähnkeit in den Grundformen zeigt, daß man den ersteren als eine Vorarbeit zu dieser abschließenden Kunstleistung betrachten kann. Äußerlich (Abb. 156) kommt der basilikale Charakter in voller Schärfe zum Ausdruck; kräftige, den Gurtbögen entsprechende Gewölbewiderlagspfeiler überragen die niedrigen Seitenschiffe. Hinter dem Hochaltar liegt die große Sakristei und darüber in ganzer Kirchenbreite die Bibliothek. Seitlich legt sich an die Kirche der Konvent an. Das Material des ganzen Baues bildet der Granit, auf dem Santiago steht. Die Mauerstärken auch dieses Konventes gehen nirgends unter 2 m herab: Sie bewahrten ihn vor der völligen Zerstörung durch die Franzosen. Die überraschend großartige zweitürmige Fassade mit der Inschrift „Bene fundata est domus Domini anno 1783“ zeigt nur im unteren Teile verwandte Formen mit dem Innern. Man beachte die hinter den Säulen befindlichen, aus den Pilastern sich entwickelnden Voluten und das Plattenwerk der Postamente, sowie der Figurnische. Aber sie trägt in der Gesamtkomposition wie in der Profilierung eine andere Handschrift.

Der Konvent ist als Colegio de Misioneros para Tierra Santa y Maruecos vom heiligen Franz 1214 persönlich gegründet worden, als er auf seiner Pilgerfahrt hierher kam. Von dem alten Konvent hat sich bis auf fünf gotische Maßwerkbogen nichts erhalten. Im 17. Jahrhundert ging man daran, die durch die Verwüstungen der Zeit notwendig gewordenen Erneuerungen vorzunehmen, doch wurde aus der Ausbesserung sehr bald ein Neubau. Dieser begann 1613 mit dem ersten, von Pfeilerarkaden umgebenen Hofe, es folgte dann der andere, von doppelten dorischen Säulenarkaden umgebene Hof. Östlich neben diesen Höfen liegt die 1742 begonnene Konventskirche. Der Entwurf stammte von *Simón Rodríguez*, von dem uns die Mönche von San Martin berichten: „Había ideado á largas lineas el Maestro Simón Rodríguez . . .“ Er war ein Freund des Casas; die Franziskanerkutte trug er wahrscheinlich erst nach 1718. Die Bauleitung lag in Händen zweier Laienbrüder des Konventes: *Fr. Manuel de Castro* und dessen Schüler *Fr. Ignacio de Fontecoba.* Der Ruhm, den größten Teil der Kirche ausgeführt zu haben, gebührt dem Laienbruder *Fr. Franzisco Caeiro* (s. o.), auch von *Martin Gabriel* sind einige Zeichnungen unterschrieben. Der Anteil des damals in Santiago hochgeschätzten *Miguel Ferro Caaveiro* (geb. 1740 in Santiago, s. o.) dürfte sich wohl darauf beschränkt haben, daß er der Bauleitung mit Rat zur Seite stand. Von *Melchior*



Abb. 157 Portalbau des Nonnenkonventes von Santa Clara
(Aufnahme für die Verlagshandlung)

Prado y Mariño (Schüler von San Fernando, académico de merito 4. Dezember 1796, † in la Coruña 1834), dem Erbauer der Collegiatskirche in Vigo, stammen die beiden Fassadentürme. Vollendet wurde diese Kirche von *Placido Caamiña* (s. o.). Nur bei der über dem Portal befindlichen Rundbogennische für *Ferreiras* Statue des heiligen Franz und bei den Querschiffaltären weist dieser Bau wirklichen Formenreichtum auf.



Abb. 158 Casa del Cabildo an der Plaza de las Platerias in Santiago de Compostela (Aufnahme für die Verlagshandlung)

Im Gegensatz hierzu war es seinem Schöpfer *Simón Rodriguez* beschieden, in dem Portalbau des Nonnenkonventes von Santa Clara ein Prunkstück zu schaffen, das weit freier als die obigen Bauten von allem Anklang an die überkommene Formenwelt die vorangehenden Schöpfungen an rücksichtsloser Großzügigkeit in der Gesamtanlage überbietet (Abb. 157). Neben Rodriguez hatte mit diesem Bau auch *Pedro Arén* [1]) zu tun, ein Künstler, von dem wir sonst so gut wie nichts wissen. Dieses Portal verkündet die Würde des Konventes. Von dem dahinter

[1]) Nach Mitteilung von Pablo Perez Costanti Ballesteros.

gelegenen Hofe aus gelangt man in die Kirche und in das Kloster. Das Jahr der Entstehung ist unbekannt. Die Planbildung ist aus der Abbildung ersichtlich. Der ganze Schmuck der dreiachsigen Fassade steigert sich nach der Mitte zu, deren Portal und zwei Nischen als einheitliches Motiv durch eine reiche Umrahmung mit parallel und senkrecht zur Mauerfläche gestellten, scharf ausgeschnittenen Voluten und vorgelegten Hängeplatten zusammengefaßt, die darüber weit vorgekröpften Gesimse und den geschwungenen, durch weitere plattenartige Konsolen vorgekröpften Giebel durchdringt und in gemauerten Walzen endet. Durch das sich immer wiederholende laubsägebrettartig ausgeschnittene aufgelegte Blatt, das sich durch die darüber verkröpften Gesimse und Giebelverdachungen als entsprechend ausladende Lisene bis zum letzten Abschluß fortsetzt, wird die Kraft und der Reichtum des ganzen Aufbaues, der größeren Ausladung und den tiefen kräftigeren Schatten entsprechend, immer mehr nach oben gesteigert bis hin zu den ganz glatten, aber gewaltigen und höchst eigenartigen Walzen auf ihren scharf gegliederten Sockeln. Die Seitenachsen sind nur durch zwei glattumrahmte Fenster in den beiden Obergeschossen, durch eine schlichte Kartusche im Erdgeschoß belebt. Dieser Portalbau springt 6,50 m hinter die übrige Konventsflucht zurück, so daß sich der Raum für einen Vorplatz und für die gespaltene, dreiarmige Treppe ergibt. Ob die rechte Mauer nur als Treppenwange oder als Basis für eine spätere Vergrößerung des Konventes gedacht war, ist mir unbekannt. Jedenfalls würde im letzteren Falle der Bau durch die fehlende Seitenansicht ganz wesentlich an seiner eindrucksvollen Form verlieren, da man dann zwar die Untersichten dieser vor den Mauergrund vortretenden Schmuckgebilde ebenso wie jetzt sehen würde, die Seitenflächen sich aber entsprechend verkürzen würden. Eine Steigerung über diesen Bau hinaus hat die Stilart nicht erlebt.

Bei keiner seiner Arbeiten verlor Rodríguez das einmal gesteckte Ziel der Loslösung, Befreiung von dem klassischen Säulenapparate, aus dem Auge. Auf dieser grundsätzlich rücksichtslosen Folgerichtigkeit beruht die Herbheit seiner Werke.

118. Sarela, der Profanbau

Neben ihm wirkte in Santiago noch ein anderer Kreis von Künstlern, die wohl auch das Plattenwerk immer weiter ausbildeten, darin aber mehr eine Bereicherung als Überwindung des überlieferten Schatzes an Schmuckformen erblickten. Der Hauptvertreter dieser Richtung in Santiago war ein Mitglied der Familie *Sarela*. Da aber das Hauptwerk dieses Künstlers, die Zierfassade der flachen casa del Cabildo an der Plaza de las Platerias in Santiago (Abb. 158), nur die Inschrift trägt:

Pro Comoditate Ac Ornato Urbis
Jussu Illmi Capituli
Sumptibus, Depossiti, Extrui, Curavit
Suus Administrator: An. Dom. 1758
Architecto Sarela

und über die Familie bloß ganz verworrene Notizen auf uns gekommen sind, läßt sich nicht mehr bestimmen, in welchem Gliede dieser Familie wir den berühmten Sarela zu erblicken haben. Sicher ist nur, daß im Jahre 1753 sowohl der Vater *Francisco Fernandez Sarela* [1]), wie dessen Sohn *Clemente Fernandez Sarela* († vor 1769), in dem man wohl den bedeutenderen zu erblicken hat, als Bauführer an der Kathedrale tätig waren. *Fernando F. S.*, der nach 1773 in Santiago lebte, und *Jacobo F. S.*, dessen Wirkungsfeld in la Coruña lag († Mitte des 19. Jahrhunderts), gehörten derselben Familie an.

[1]) Nach Pablo Perez Costanti im Gegensatze zu Murguia, der ihn für den Sohn hält.



Abb. 159 Azabacheria in Santiago (Aufnahme für die Verlagshandlung)

Als Steinmetz hatte *Clemente F. S.* angefangen, sich aber bald bis zu Lucas Ferro Caabeiros Bauführer emporgearbeitet und war seit 1753 mit letzterem gemeinschaftlich als Dombaumeister von Santiago angestellt.

Die ihm vom Kapitel gestellte Aufgabe zielte weniger darauf, eine übersichtliche Grundrißbildung auf der flachen Baustelle, wie ein höchst wirkungsvolles

Schaustück zu schaffen, das der rings von Monumentalbauten umgebenen Plaza de las Platerias einen künstlerischen Abschluß geben sollte. Und diese Aufgabe löste sein Erbauer *Sarela* glänzend. Er teilte die dreigeschossige Fassade durch vier schmale und vier breite pilasterartige Lisenen in sieben Achsen, deren beide äußerste,

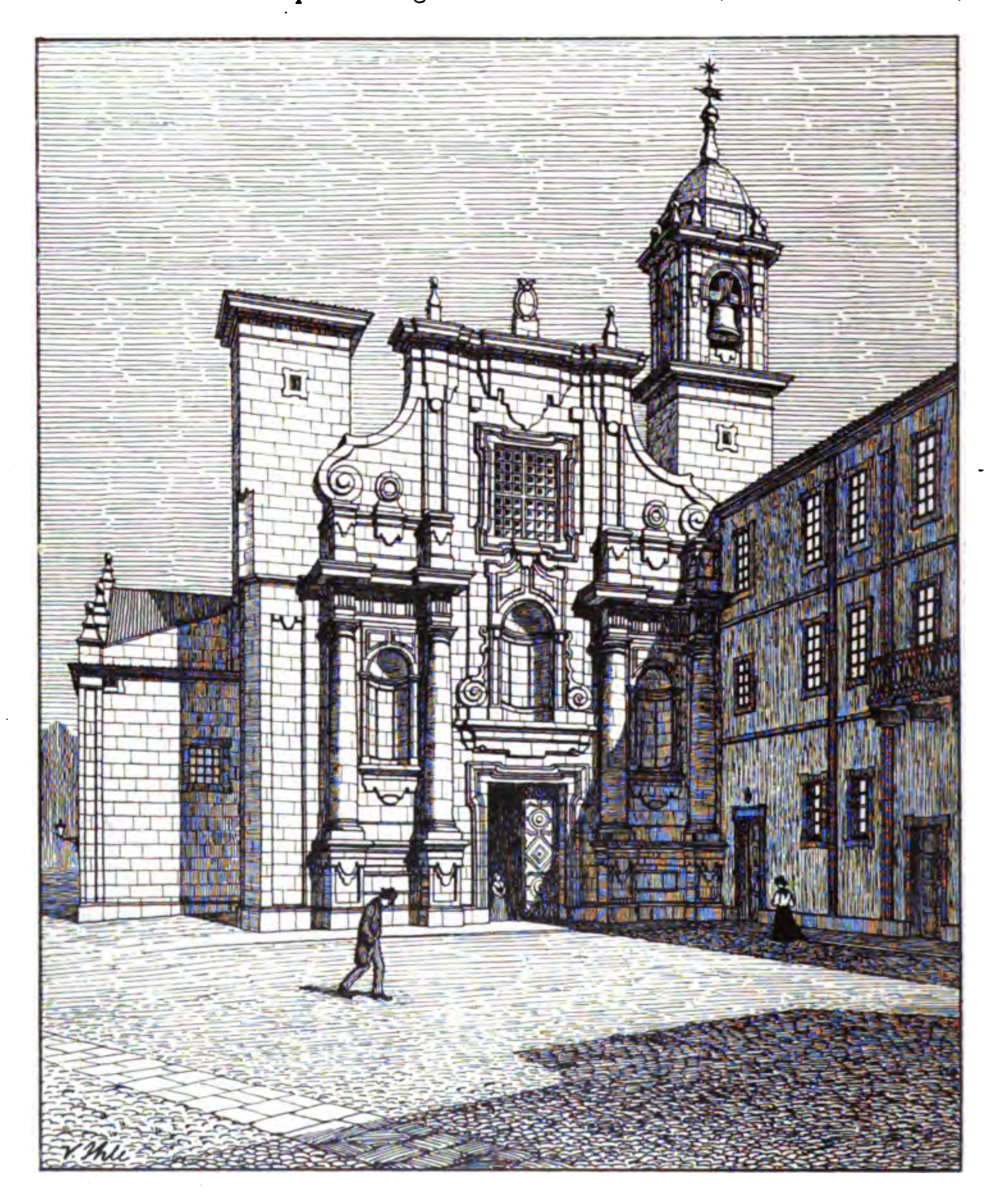


Abb. 160 Jesuitenkirche San Martin, später San Nicolás, jetzt San Jorge genannt, in La Coruña

den Bogenarkaden der rua del Villar entsprechend, schmäler als die fünf mittleren sind. In die linke vom Beschauer aus ist eine große Rundbogenöffnung eingestellt, deren Schlußstein ebenso wie die seitlichen Pilaster als den Balkon tragende Konsolen ausgebildet sind. Auf der rechten Seite ist die Rundbogenöffnung zu-

gesetzt und eine Tür mit Oberlicht eingestellt. Die übrigen Achsen haben im Erdgeschoß Läden, die mittelste eine große Türöffnung mit liegenden, rechteckigen Fenstern darüber. Die Mittelachse ist außer durch je einen Balkon in jedem Geschoß noch dadurch betont, daß das kleine Fenster über der Türe von Fahnen und Trophäen umrahmt ist. Die seitlich von der Mitte gelegenen Felder haben rechteckige Fenster, während sich bei dem darauffolgenden System das Mittelmotiv, doch ohne die Balkone, wiederholt. Die äußersten Achsen nehmen das zweite Motiv wieder auf, nur ist bei ihnen dem Balkon entsprechend das Fenster des ersten Obergechosses als Türe ausgebildet. Alle diese Öffnungen haben eine reiche, als Voluten etc. ausgebildete glatte, wie ausgeschnitten scharf begrenzte Umrahmung. Die die Fassade gliedernden Lisenen sind im untern Teile als dorische Pilaster mit vertiefter Füllung ausgestaltet. In dieser Füllung hängen wieder jene schon von San Francisco her bekannten laubsägebrettartigen Platten, nur daß sie hier viel reicher, vielgestaltiger sind. Die Pilasterkapitäle liegen in Höhe der Sohlbänke des zweiten Obergeschosses und tragen reiche, konsolartig vorgekröpfte, auf runden Scheiben stehende Hängeplatten, über denen das Hauptgesims vorgekröpft ist. Postamente mit hohen Aufsätzen über diesen Lisenen gliedern die Brüstung, deren Docken aus Büsten gebildet sind. Die drei mittelsten Achsen enthalten an Stelle der Brüstung große, von Obelisken etc. bekrönte Aufbauten. Der Hauptsims ladet sehr stark aus; die Unteransichten sind durch kleine, an sich zwecklose Konsolen geziert. An den abgeschrägten Ecken des Baues befinden sich Wasserspeier in der Form von Kanonenrohren, die ganz wesentlich noch mit dazu beitragen, die Ausladung des Gesimses größer erscheinen zu lassen. Die Wirkung des Baues ist durch die außerordentliche Selbständigkeit in den Formen und durch das sich hierin wie in den glücklichen Verhältnissen aussprechende rein zeichnerische Geschick ganz überraschend. Das Gesims mit der bekrönenden Balustrade, die dorischen Pilaster und das zu höchstem Reichtume gesteigerte Plattenwerk weisen wieder zurück zu dem Ausgangspunkte des ganzen Stiles: der deutschen und niederländischen Renaissance, wie sie sich außer in *Wendel Dietterlins* 1593 in Stuttgart erschienenen „Fünf Ordnungen“ in den Werken eines *Vredman Teodor de Bry*, eines *Jacques Floris* u. a. offenbart.

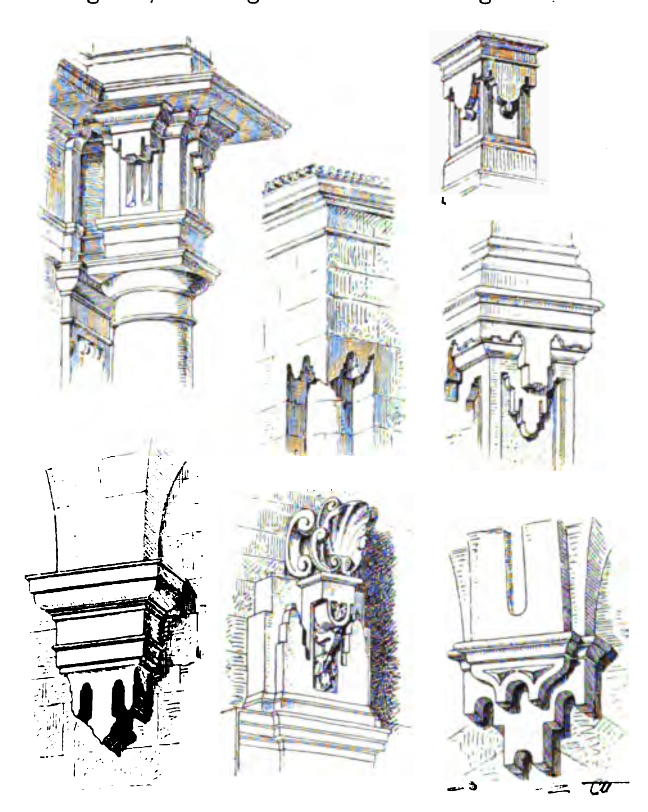


Abb. 161 Details aus Santiago de Compostela und La Coruña (Nach Uhde)

Da Sarelas Beschützer Garcia Pardiñas, Bischof von Tarazona, die capilla del Christo in Conjo gestiftet hatte, ist es sehr wahrscheinlich, daß wir in dieser vollendeten Schöpfung ein Werk des Clemente Fernandez Sarela zu erblicken haben. An diese Kirche legt sich der Klosterhof, bei dem er den Gedanken der auf die Pilaster gestellten runden tellerförmigen Platte wieder verwandte. Nur eine, in den Verhältnissen außerordentlich glückliche Seite dieses Hofes konnte er vollenden. Dann wurden die Arbeiten unterbrochen, nicht aus Geldmangel, sondern weil man sich über den Bau besser beraten wollte. Der Vitruvianismus, der von Madrid ausgehend sich im ganzen Lande Bahn gebrochen hatte, nahm schließlich auch von dem entferntesten Winkel des Reiches Besitz. Die churrigueresko Eigenwilligkeit mußte sich dem klassischen Regelzwange beugen.

Sarelas letzte Arbeit in Santiago war die Ausführung der Azabacheria genannten Front des rechten Querschiffarmes der Kathedrale (Abb. 159). *Ventura Rodriguez* hatte den Entwurf geschaffen. Aber Sarela gestaltete ihn sehr frei in seinem Sinne um. Als Rodriguez davon Kenntnis erhielt, entsandte er 1756 seinen Schüler *Domingo Antonio Loys Monteagudo* (geb. 1723 im Flecken Alen, † 1786 in Santa Fé bei Granada), der diese Fassade genau nach den Plänen seines Meisters vom unteren Hauptsims an ausführte. Die frische Gestaltungsfreudigkeit der unteren, von Sarela ausgeführten Hälfte dieser Fassade im Gegensatze zu dem getreu nach den Plänen des Rodriguez ausgeführten Oberbau bekundet glänzend die überlegene Begabung dieses Barockkünstlers. Mit dem Auftreten des Loys Monteagudo hatte für Sarela die Schicksalsstunde geschlagen. Erst einer der gefeiertsten Künstler, verblich sein Ruhm so rasch, daß wir von da an fast nichts mehr von ihm hören. Alles jubelte dem neueren Sterne zu und vergaß darüber den heimischen Künstler. Ob es Clemente oder dessen Vater Francisco F. S. war, der sich nach La Coruña wandte und dort das Bürgerrecht erwarb, ist unbekannt. Sein Anteil an der Fassade von San Nicolás (Abb. 160) daselbst dürfte wohl unbestreitbar sein. In dem Hause calle de Santa Catelina, Ecke calle de la Fuente, dessen Formgebung die gleiche Handschrift wie das Haus an der Plaza de las Platerias aufweist, lebte der Maler (sein Sohn?) *Jacobo Fernandez Sarela,* der 1793 die Altäre von San Nicolás vergoldete.

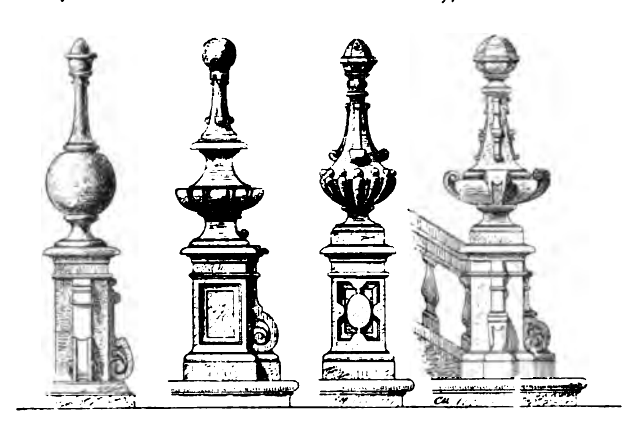


Abb. 162 Details aus Santiago de Compostela (Nach Uhde)

Bei seinen Privathäusern in Santiago: der casa Bazan hinter San Benito und dem Hause neben der casa del Dean in der rua del Villar war Sarela gezwungen, den Reichtum auf wenige Punkte, vor allem die Portale zu häufen, während er die übrige Fläche absichtlich schmucklos behandelte.

An Kultbauten hatte sich der Plattenstil entwickelt, Sarela übertrug ihn in den Profanbau. Hier konnte sich der Künstler weit ungezwungener geben, mußten sich aber auch viel eher die Schwächen einer nun nicht mehr aus einer inneren Notwendigkeit heraus schaffenden, sondern die Schmuckform bloß noch um ihrer selbst willen pflegenden Kunstrichtung zeigen (Abb. 161, 162).

In die neue Zeit reichen nur die beiden hinteren Hospitalhöfe mit der dazwischen in der Kirchenachse liegenden, von *Ramon Pérez Monroy* erbauten zweiarmigen Treppe und Apotheke (Abb. 163). Sie sind schon vor 1769 begonnen,



Abb. 163 Santiago de Compostela Hof im Kgl. Hospital (Nach Uhde)

aber erst 1798 vollendet worden. Der Dominikaner *Fray Manuel de los Martires* plante ursprünglich, beide Höfe ganz gleich auszuführen. Nicht unmöglich ist es, daß auf *Varela Velado* die Verschiedenheit in der Gestaltung der beiden sich nahe verwandten Arbeiten zurückzuführen ist.

SIEBENTES KAPITEL

Die Oviedenser Schule und der vitruvianische Rückschlag im Churriguerismus

119. Die bürgerliche Baukunst

Der Verkauf aller Staatsämter bis hinauf zu den Stellen der Vizekönige in den Kolonien an die aristokratischen, von Steuern befreiten Hidalgos, die sich dafür durch Erpressungen schadlos hielten, hatte dazu geführt, daß in ganz Spanien, vor allem Madrid und im Süden, sich das Geld zumeist in der Hand weniger im größten Luxus lebender Adliger und der Kirche ansammelte, während der Bürgerstand immer mehr verarmte. In den großen Städten entstanden zwar Paläste für den Adel, aber der König als absoluter Herr gestattete selbst diesem nicht, seinem Reichtum entsprechende Paläste sich zu erbauen, durch die die königlichen Schlösser etwa hätten in den Schatten gestellt werden können. So mußten z. B. der Palast der Herzöge von Liche und das Gobierno in Madrid weit einfacher, als sie ursprünglich geplant waren, ausgeführt werden. Es galt überhaupt nicht für ratsam, den in steter Geldnot befindlichen Monarchen auf das eigene Vermögen aufmerksam zu machen. Man begnügte sich daher zumeist, den alten, oft noch aus maurischer Zeit stammenden Palast durch ein reiches, churriguereskes Portal zu schmücken. Neue Paläste, wie sie z. B. in Italien allenthalben entstanden, zu bauen, war nur den Granden und auch diesen nur mit vorsichtiger Beschränkung beschieden. Daneben entstanden, wie in Sevilla 1697—1702, in Murcia 1748—52, in Málaga 1772, prächtige Paläste für die Kirchenfürsten. Auch sie waren zwar ausschließlich königliche Beamte, doch besaßen sie allein die Macht, an Reichtum mit der Krone wetteifern zu dürfen.

Im ganzen Lande war der Handel in die Hände der Ausländer übergegangen. Nur Oviedo und die beiden großen, mit besonderen Vorrechten begabten Handelsstädte der Ostküste, Barcelona und Valencia nahmen in dieser ganzen Kulturentwicklung eine Ausnahmestellung ein. Hier war zu allen Zeiten der Adel nicht der Beschützer, sondern der von einer starken, in sich gefestigten Bürgerschaft Beschützte gewesen. In diesen am stärksten von germanischem Blute durchsetzten Provinzen blühten Handel und Gewerbe, hier entwickelte sich auch eine bürgerliche Baukunst teils am freistehenden italienischen Palaste, teils am eingebauten Reihenhause.

120. Die Oviedenser Schule

Die schneebekrönten Häupter der Pyrenäen hatten Oviedo vor dauernder Eroberung durch den afrikanischen Landesfeind geschützt. Von hier aus hatte der Freiheitskampf der Nation seinen Ausgang genommen. Hier lag die Wiege spanischen Wesens, wandelte auch die Kunst ihre eigenen, örtlich bedingten Bahnen. Die ersten Adelspaläste, wie z. B. der Ende des 17. Jahrhunderts von *Manuel Reguera* erbaute Palast des Grafen von Nova ist ein römischer, dreigeschossiger Renaissancebau mit weitausladendem reichen Gesims, Balkonen vor den Fenstern des ersten Obergeschosses und ruhigem Wechsel zwischen Spitz- und Segmentverdachung über den Fenstern. Die mittelste von den sieben Achsen der Fassade enthält die Einfahrt nach dem rechteckigen Hofe und ist durch reichere Umrahmung und ein bekrönendes Wappen herausgehoben. Auch die Casa de Torena mit ihren beiden die Fassade gliedernden dorischen Säulen und die völlig symmetrische, ansehnlichere Casa del Parque zeigen italienisches bzw. französisches Empfinden. Eine rein akademisch-italienische Anlage ist ihrem Grundriß nach der weit größere freistehende Palast des Marqués de Campo Sagrado. Um einen quadratischen Hof mit Säulenarkaden legen sich an drei Seiten die einzelnen Räume, während die vierte Seite die doppelte dreiarmige Treppe einnimmt. Über dem Pultdache der zweigeschossigen, mit ungewöhnlich stark geschwellten Säulen versehenen Arkaden liegen die Fenster des zweiten Obergeschosses. Im Äußern sind Sockel und Erdgeschoß zusammengezogen und von einem auch als Balkon dienenden Gurtgesims abgeschlossen. Darüber erhebt sich das stark gegen den unteren Mauergrund zurückgesetzte Hauptgeschoß. Das zweite Obergeschoß ist hier nur durch die stehenden Dachfenster angedeutet und so der Platz für ein hohes Hauptgesims mit weit ausladendem Holzdache, das über dem Wappen der Mittelachse emporgeschwungen ist, geschaffen. Die Ecken beider Geschosse sind gequadert, das Obergeschoß durch Pilaster gegliedert. Bezeichnend für Oviedo sind die Umrahmungen der Erdgeschoßfenster und vor allem der Portale. Von Herreras stark konstruktivem



Abb. 164 Privatpalast in Oviedo

Empfinden legen bei all seinen Schöpfungen die überstehenden Fensterstürze und Sohlbänke Zeugnis ab. Seine Nachfolger bildeten diese Form reicher als profilierte Eckohren aus. Die höchste letzte Steigerung dieser Form zeigen die Paläste und Wohnhäuser von Oviedo, indem hier die breiten Fenstereinfassungen als aufgelegtes und aus der Fläche herausgeholtes Band reich, aber verhältnismäßig zart profiliert und die Ecken der Wiederkehrung wiederholt gebrochen sind, so daß die ganze Front des Baues ohne Verwendung irgendwelchen Ornamentes auf das reichste geschmückt ist (Abb. 164).

Bei der Fassade des vom Laienbruder von San Benito, *Fr. Pedro Martinez* erbauten Convento de San Pelayo ist das öfter wiederkehrende Ohr durch Abstufen stärker entwickelt als im Campo Sagrado-Palaste. Im übrigen ist die Fassade durch in den einzelnen Geschossen vorgestellte Säulen den drei Rundbogenportalen entsprechend recht unbeholfen gegliedert. Die hier verwandte Form der Umrahmungen kehrt bei den meisten Reihenhäusern dieser Zeit wieder. Es sind in der Regel drei- bis fünfachsige Schauseiten. Die beiden untersten Geschosse sind als Halbgeschosse ausgebildet, meist zu einem Sockelgeschoß vereint. Die Achse nimmt ein reich umrahmtes Portal mit dem Wappen des Besitzers ein. Der eigentliche Reichtum in Gestalt jener Oviedo eigentümlichen Umrahmungen ist in den zwei, manchmal drei Obergeschossen zusammengefaßt, deren Fenster, als Türen ausgebildet, in jedem Geschoß auf einen die ganze Front einnehmenden gesimsartig profilierten Balkon führen. Ein stark ausladendes Konsolengesims bekrönt den Bau.

Der Dombaumeister *Juan de Cerecedo* († in Oviedo 1568), Erbauer des 1553 begonnenen Dominikanerkonventes von Oviedo und der Parochialkirche von Cudillero, *Pedro de Lizurgarate,* der Erbauer des Rathauses und der Universität von Oviedo, *Gonzalo de Guëmes Bracamonte, Juan de la Pedriga, Juan de Cagigal y Sola, Fernando de Huerta* sind die Hauptvertreter der Ovidienser Schule. Ihre Werke sind über ganz Asturien verstreut.

Merkwürdigerweise finden sich dieselben Ohrenschambranlen wie in Oviedo an der am 2. Juli 1673 begonnenen, am 19. September 1727 in der Hauptsache außer der Vierung und den Portalen vollendeten Marienpfarrkirche in Elche.

= 121. Fr. Pedro Martinez, = Rückkehr zum Vitruvianismus

Die führende Persönlichkeit war der gelehrte Erbauer des Konventes von San Pelayo, *Fr. Pedro Martinez.* Getauft am 9. Mai 1675 in Quintinalla de la Mata bei Lerma, war er als schon fertiger Architekt am 8. Dezember 1698 in das Benediktinerkloster San Pedro de Cardeña eingetreten, wo er seine Studien eifrig fortsetzte. Bei Beurteilung seines Wirkens und seiner etwas pedantischen Lebensauffassung sind wir auf seine eigenen Angaben angewiesen. Wo er studiert, wissen wir nicht. Der Biene gleich, so sagt er selbst, flöge er im Garten der Wissenschaften, besonders Mathematik, umher, um von überall die Blumen, Regeln, Lehren, Gesetze etc. für die Architektur zusammenzusuchen. Damit nicht etwa ein Gebiet einmal irgend ein anderes beeinträchtige, habe er sich den Tag genau eingeteilt in die Stunden, die er den Architekturschriftstellern, der Arithmetik, Geometrie und seinen vorgeschriebenen religiösen Übungen und Diensten widme. Infolge des Rufes, den er in Burgos besaß, wurde er zum maestro mayor des dortigen Erzbistums ernannt. In der Kathedrale stammen von ihm die Gitter und Kanzeln der Vierung und die Sakristei einer Kreuzgangkapelle. Er vollendete die Colegiata in Peñaranda, baute den dritten Kreuzgang und die Fassade des Portalbaues am Convento de Nuestra Señora del Prado bei Valladolid, er baute in Haro, Gumiel del Mercado, Sotillo usw. im Bene-

diktinerkonvent zu Cardeña das neue, nach Norden gelegene Zimmer, Hoch- und Seitenaltäre 1705, die Casa de San Martin del Rio und die Mühlen von Rezmondo. Er leitete den Bau der Kirche San Pedro in Eslonza, deren Fassade sein Werk ist und die Mühlen in Mansilla de las Mulas im Reiche Leon. Er entwarf die Fassade des Vikariates des Nonnenkonventes de San Pelayo in Oviedo und wahrscheinlich auch den Hochaltar im Nonnenkloster de la Vega gleichfalls in Oviedo, die Capilla nueva des Schutzpatrons im Monasterium von Silos und die von Säulen und Bögen getragene Haupttreppe desjenigen von San Benito el Real in Valladolid. Die Pläne seiner Bauten werden im Archiv von Cardeña aufbewahrt, doch muß ich mich auf den Oviedenser Bau beschränken, da ich jene nicht besuchen konnte. Trotz des in all seinen Bauten vorherrschenden Barockempfindens neigen sie doch schon zum griechisch-römischen Klassizismus zurück. In einem Dialoge, an dem er unter andern auch *Vitruv* teilnehmen ließ,

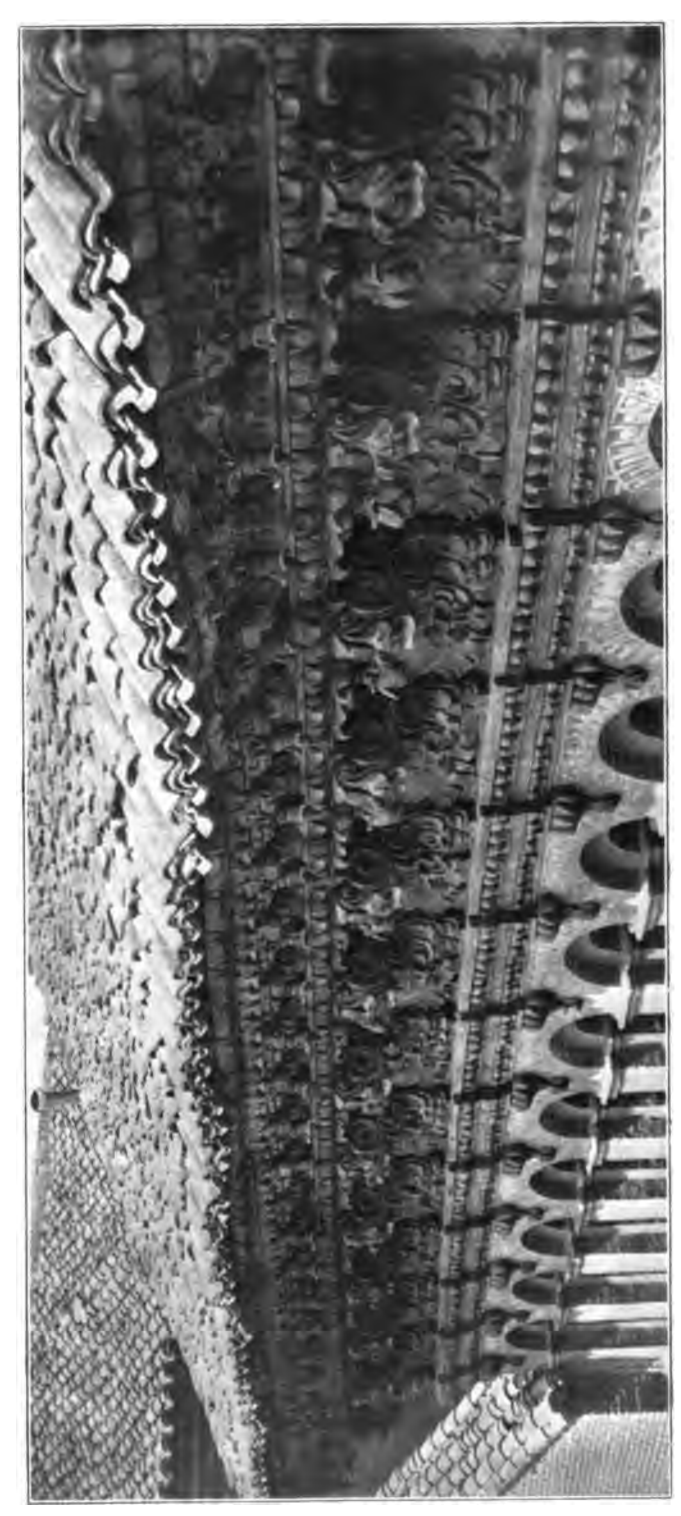


Abb. 165 Zaragozaner Holzgesims (Phot. Lacoste Madrid)

klagte er darüber, daß die griechisch-römische Architektur verloren gegangen sei und wirft den modernen Architekten ihre salomonischen, d. h. gewundenen Säulen und churrigueresken Ornamente vor. Seine übrigen reich illustrierten Schriften: Obras matimáticas de Fr. Pedro, die anotaciones matemáticas en orden alfabético, die Perspectiva de Fr. Pedro, die geometría (geschichtliche Entwicklung der Geometrie mit einem geodätischen Anhang), die arquitectura hidraúlica, die fragmentos matemáticos de Fr. Pedro Martinez mit der ihnen angefügten Entgegnung gegen den el curioso arquitecto, in denen er u. a. Fr. Lorenzo de San Nicolas und Juan de Torija widerlegte, sind sämtlich mathematisch-geodätisch-hydraulischen Inhalts. Für Messungen erfand er ein neues: „Archimetro" genanntes Instrument. Er starb im Monasterium von Oña und wurde daselbst am 4. Februar 1733 begraben.

In seinem Rufe nach größerer klassischer Strenge berührt er sich mit Fr. Lorenzo de San Nicolas, der noch inmitten der um ihn herum sich ausdehnenden borrominesken Freiheit an der vitruvianischen Strenge Herreras festhielt. Pedro Martinez dagegen eilte seiner Zeit voran und wies als erster vom Churriguerismus auf Vitruv zurück. Lorenzo kämpfte für das Ideal einer vergangenen Zeit als dem zu erstrebenden Vorbild, Pedro Martinez zeigte seiner Nation als erster den Pfad zum Neuen, den Pfad des geistigen Fortschrittes: jener ist noch, dieser schon Vitruvianer.

122. Zaragozas Holzgesimse

Eine ganz andere Entwicklung als in Asturien nahm das Barock in Zaragoza. Zu allen Zeiten schon vor dem maurischen Einfall hatte man hier infolge der leichten Holzbeschaffung auf dem Ebro in der Ausbildung der weitausladenden Holzdächer den Hauptschmuck der Backsteinfassaden gesucht. An das ursprünglich unverzierte, rein konstruktiv verwendete Sparrenwerk wurden Schalbretter und gedrechselte Tropfen angeschraubt, die immer mehr die ursprüngliche Werkform verhüllend, die Dachtraufe zu einem reichen, den Wandel der Stilform widerspiegelnden Gesims verwandelten. Dieser vor den Unbilden der Witterung geschützten Gesimse bemächtigte sich die Holzbildhauerei, während man bei Ausgestaltung des Palastes selbst ruhig an der überkommenen Form festhielt (Abb. 165).

ACHTES KAPITEL

Italianismus im Churriguerismus

= 123. Valencia Bindeglied = zwischen Spanien und Italien

Weit churrigueresker als jene von Oviedo und Zaragoza sind die Valencianer-Paläste. Während die Handelsbeziehungen mit den Kolonien die im Süden, vor allem an der Cartuja von Granada, auftretenden indisch-mexikanischen Formen erklären, war der Lebensnerv von Valencia und Barcelona infolge der geographischen Lage zu allen Zeiten der Handel mit Italien und mit dem Orient. Von hier aus hatte daher einst die italienische Renaissance ihren Einzug in das von der nordischen Kultur geistig durchsetzte Spanien gehalten, hier hatte sich auch die spanische Eigenart nie so ausgesprochen entfaltet wie in den anderen Provinzen. Ein mehr italienisches Empfinden durchdrang hier auch die Schöpfungen des reifsten Barock. Andererseits waren es aber gerade diese Mittelmeerprovinzen, die durch den Gesù in Rom einen ausschlaggebenden Einfluß auf die italienische Kunst gewannen.

0 5 10 15 20 25 m

Abb. 166 Parochialkirche Santos Juanes del Mercado in Valencia (Aufnahme des Verfassers)

124. Italienische Dekorateure

Infolge des alten Wohlstandes war Valencia mit Kirchen überreich gesegnet. Alte gotische Bauten umzugestalten, d. h. die alte gotische Form durch eine barocke Stuckdekoration zu verhüllen, war eine der Hauptaufgaben jener Zeit. Die großen Saalkirchen mit seitlichem

Kapellenkranze, wie z. B. die Kathedrale von Gerona, sind für die nordspanische Gotik bezeichnend. Eine solche Saalkirche war auch die 1311 vom Erzbischof Juan de Ribera gegründete Parochialkirche Santos Juanes del Mercado[1]) (Abb. 166). Einer Feuersbrunst im Jahre 1592 oder 1598 war das Innere, vor allem der Hochaltar und die Decke, zum Opfer gefallen. Die alten Mauern benutzte *Vicente García* aus Requeña für den 1608 vollendeten Neubau. An einen siebenachsigen, rechteckigen, aus dem Achteck geschlossenen Saal mit seitlichem Kapellenkranze legt sich in der Achse hinter dem 1628 von *Juan Miguel de Orliens* errichteten Hochaltare ein schmaler Raum, in den zu beiden Seiten des Altares Türen führen: ein Altarumgang, gleichzeitig bestimmt die Sakristeien miteinander zu verbinden. Die letzte Achse ist durch einen Bogen triumphbogenartig von der Laienkirche als Chor abgetrennt. Das nur wenige Stufen über die Kirche erhöhte und nicht mit der sonst üblichen hohen Wand versehene Chorgestühl ist vom Triumphbogen aus in das Schiff hineingebaut, so daß es einen achteckigen erhöhten Chor vor dem Hochaltare bildet. An Stelle der Seitenkapellen befinden sich in seinen beiden Seiten die Zugänge zu den Treppen nach der Sakristei und den zwei balkonartig vorgekragten Logen. Über diesen Chor ist der Altar durch acht Stufen erhöht, so daß der amtierende Geistliche von der ganzen Gemeinde gesehen wird. Der in den Saal vor dem Hochaltar eingebaute, nicht mehr durch den Trascoro von der Gemeinde getrennte Chor und der Umgang hinter dem Hochaltar sind zwei auf rituellen Bedürfnissen des Nordens fußende, für Katalonien neue Anordnungen, zwei sehr beachtenswerte Zeugnisse des jesuitischen Neukatholizismus. Daß der gotische Kern des Baues durch eine reiche Renaissance-Architektur völlig verhüllt wurde, entspricht dem Geiste jener Zeit. Von den beiden neben dem Haupteingang aufsteigenden Türmen ist nur der eine vollendet. Lehrreich ist die andere, dem Marktplatze zugekehrte Fassade mit ihren beiden den Sakristeien entsprechenden, kräftig entwickelten Portalbauten und dem mittleren, das Fenster umgebenden Relief,



Abb. 167 Parochialkirche Santos Juanes del Mercado in Valencia (Phot. Angel)

[1]) Auf Grund von Archivforschungen des Geistlichen dieser Kirche: Manuel Gil Gay.

dessen von seitlichen Wangen getragenes Schutzdach an die Tiroler Dacheln erinnert (Abb. 167). Über dem Gesims beginnt ein hoher borrominesker dreieckiger Turm mit seitlichen Anläufen. Für die innere in den reichsten Renaissanceformen schwelgende, festliche Stuckdekoration der Umfassungswand (Abb. 168) berief man den berühmten Mailänder *Jacopo Barthesi,* der hier in dem die Flächen belebenden Pflanzen- und Kartuschenwerk und Zwickelfiguren sein ganzes mehr handwerkliches Virtuosentum offenbarte. Die Statuen schuf *Juan Muñoz,* die Kanzel arbeitete *Jacopo Ponzonelli* in Genua, nur der Schalldeckel darüber wurde in Valencia gefertigt. Seitlich legt sich an den Bau die vom 1. Januar 1644 bis 7. September 1653 von *Guillot* erbaute Capilla de la Communion, eine kleinere Pfarrkirche mit kuppelbekrönter Vierung und Kuppelfresko von *Camaron.* Am 9. August 1693 wurde die Ausschmückung der Kirche mit Fresken dem *Vicente Guillo* aus Viñaroz übertragen. Bei seinem Tode 1698 war aber nur die Kapelle der Kommunion und ein ganz kleiner Teil der Kirche gemalt und man beauftragte 1699 damit *Antonio Palomino.* Indem Palomino zwischen den Stichkappen der Deckentonne die Wandarchitektur als ein von Konsolen getragenes geschwungenes Gesims, von Wolken und Heiligen überschnitten, noch ausklingen ließ und die ganze Decke als einen Einblick in den Himmel mit all seinen ungezählten Heiligen und Engelscharen behandelte, schuf er einen dem Reichtum der Stuckdekoration ebenbürtigen, die Raumwirkung gewaltig steigernden Abschluß, ein Werk, das man mit Recht zu den gelungensten Deckenbildern der ganzen Renaissance zählen kann. Sein Schöpfer Antonio Palomino (geb. 1653 in Bujalance bei Cordoba, gest. 1725) hatte sich in Cordoba dem Studium der Theologie und Jura, und erst, nachdem er durch seine Vermählung auf die geistliche Laufbahn hatte verzichten müssen, der Kunst zugewandt. Die theologischen Kenntnisse kamen ihm bei seinen Kirchenmalereien in Valencia und in der Kartause del Paular sehr zustatten. Sein reiches kunsthistorisches Wissen, das er in der zweibändigen Teórica y Práctica de la Pintura niedergelegt, trug ihm schon bei Lebzeiten den Beinamen „Vasari Español" ein.



Abb. 168 Parochialkirche Santos Juanes del Mercado in Valencia
Inneres

Santos Juanes del Mercado stilistisch nahe verwandt ist die gleichfalls barock umgestaltete, 1400 gegründete Kirche San Martin. Künstler und Jahr des Umbaues sind unbekannt, berichtet wird nur, daß die seitliche Nebenkirche aus dem Jahre 1674 stammt. Der Umstand, daß *Josef de Cardona y Pertusa,* gest. 15. Juni 1732, der Erbauer der Parochialkirche der Minimen (7. September 1725—39), die bei aller Schlichtheit formverwandte Sakristei dieser Kirche erbaute, läßt darauf schließen, daß er auch an der inneren Umgestaltung von San Martin Anteil gehabt hat. Der Grundriß dieser Kirche ist ein unregelmäßiges Viereck, an das sich der aus dem Achteck entwickelte Chor anlegt (Abb. 169). Die Unregelmäßigkeit ist freilich im Bau selbst nur bei genauer Betrachtung zu sehen. Das Chorgestühl ist auch hier nur wenig erhöht dem Altar vorgelagert. Der Altarraum wird durch eine Kassettierung der Decke und ein im Mittelpunkte befindliches rundes Oberlicht herausgehoben. Aber während bei Santos Juanes der Altarumgang durch einen schmalen, von zwei Türen zugänglichen, außerhalb der Kirche befindlichen Nebenraum gebildet wird, ist er hier in das Innere einbezogen, denn der Hochaltar steht nicht an der Wand, sondern läßt die Form der Umfassungsmauer aufnehmend hinter sich den Platz für einen Umgang frei. Die Pfeiler sind hier an Stelle der Pilaster mit reichen Halbsäulen geziert. Der Zugang zur Kanzel erfolgt auch bei dieser Kirche durch den Pfeiler. Die Seitenkapellen haben nicht wie dort senkrecht zur Umfassung gerichtete Tonnen, sondern ovale Kuppeln. Besonders reich ist das von zwei korinthischen Säulen auf hohem Postamente eingefaßte Hauptportal mit dem heiligen Martin zu Pferde, der seinen Mantel teilt, in einer Rundbogenflachnische. Das Seitenportal enthält ein Flachrelief von *Joseph Vergara.*

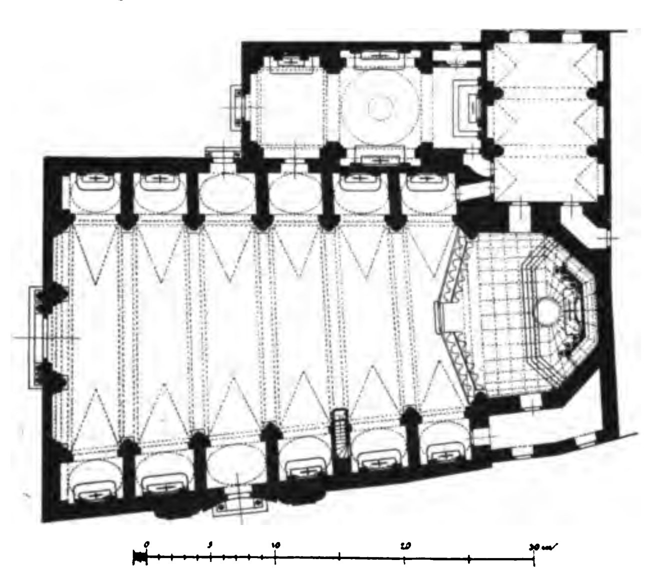


Abb. 169 Pfarrkirche San Martin in Valencia Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Nach diesen glänzenden Schöpfungen der Dekorationskunst ging man daran, auch alle die übrigen mittelalterlichen Kirchen wohl im Geiste jener Italiener, aber mit weit geringerem Geschick umzudekorieren. Die ursprüngliche gotische Form wurde mit Stuck unter dem klassischen Säulenapparate, vergoldetem Blattwerk und Putten, Engeln, Kartuschen verborgen, bis schließlich auch der Chor der Kathedrale (Abb. 170) (Grundstein 22. Juli 1262, 1404 Ciborium begonnen, 1583 viele Umbauten) von *Juan Bautista Perez* aus Cascante in Navarra 1682, und 1731 der Rest des Baues von *Antonio Gilabert* in ein klassisches Gewand gehüllt wurde. Bevor Perez an diese schwere Aufgabe herantrat, hatte er schon die Haupttreppe im großherzoglichen Palaste zu Florenz sowie in und bei Valencia die Kuppel der Parochialkirche von Rusafa, den Turm und Sakristei des Augustinerkonventes, Kirche und Kolleg von San Pio und der clérigos menores erbaut, den seitlich geneigten Glockenturm der Parochialkirche

San Bartolomé wieder lotrecht gerichtet und den Brunnen auf der Plaza de San Juan del Mercado geschaffen.

Dasselbe Streben, das Alte dem neuen Geschmack entsprechend umzugestalten, zeigt sich im ganzen Lande, wenn es auch nirgends so zielbewußt auftritt, als in Katalonien. Bei der 1103 gegründeten spätromanischen Kirche San Martin in Salamanca kam man dadurch zu einem noch eigenartigeren Gebilde, daß man ein mit einer großen Hohlkehle beginnendes, kräftig profiliertes Gesims auf die Pfeiler aufputzte, so daß sich die dicken romanischen Rundsäulen in dieser Hohlkehle totlaufen. Lehrreich ist auch die Art, wie die Puerta de Leones an der Kathedrale von Toledo durch die Blendarchitektur, die den Spitzbogen abschließende aufgerollte Hohlkehle und die über dem Mittelpfosten äußerst feinfühlig in die Architektur hineinkomponierte Himmelfahrt Mariä von *Morcano Salvatierra* 1776 im alten Sinne ausgeschmückt worden ist.



Abb. 170 Chor der Kathedrale in Valencia (Phot. F. Gomez)

125. Die ersten barocken Neubauten Valencias

Valencias erste große Barockkirche war die durch eine Brücke mit der Kathedrale verbundene Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados (Abb. 171). Sie wurde für ein 1414 von drei Engeln für die Brüderschaft des Hospitals geschaffenes, viel verehrtes Bildnis an Stelle eines antiken, dem Esculapios geweihten Tempels erbaut. Der Entwurf und die Ausführung dieses vom 13. Juni 1652—66 oder Anfang 1667 auf das Betreiben und die tatkräftige Unterstützung des Vizekönigs Conde de Oropesa errichteten Baues lag in Händen des *Diego Martinez Ponce de Urrana* aus Requeña. Der Grundriß ist ein langgestrecktes Rechteck, in das eine kuppelbekrönte Ellipse eingezeichnet ist. In der Längsachse legt sich an diese Ellipse über dem Hochaltare die erhöhte Marienkapelle: Camarin de la Virgen mit dem von Perlen und Edelsteinen glänzenden Bildnis, zu beiden Seiten die Treppen und Sakristeien. Acht korinthische Pilaster gliedern

die Wand, dazwischen abwechselnd rechteckige und halbkreisförmige Öffnungen. Über diesen nach den Seitenaltären und Türvorplätzen führenden Öffnungen läuft ein Gurtsims entlang, auf dem die reichen Umrahmungen der Emporenbalkone aufstehen. Das große Triglyphengebälk trägt die von *Antonio Palomino* mit einem einzigen großartigen Fresko geschmückte Halbkuppel, in die direkt über dem Gesims rechteckige Fenster in den Achsen einschneiden. Die innere Gliederung kommt beim Äußern in dem rechteckigen zweigeschossigen Unterbau und der ovalen, aus dem Dach aufragenden kuppelbekrönten Trommel klar zum Ausdrucke. Die von dorischen Säulen und Pilastern mit stark verkröpften unterbrochenen und verdoppelten Verdachungen umrahmten Portale und Fenster zeigen ebenso wie die innere Architektur das Vorherrschen italienischen Einflusses. Im Jahre 1765 beschloß man einige Ausschmückungen des Innern. *Vicente Gasco* verlegte seit dem 22. April 1767 den in Genua hergestellten Marmorfußboden.

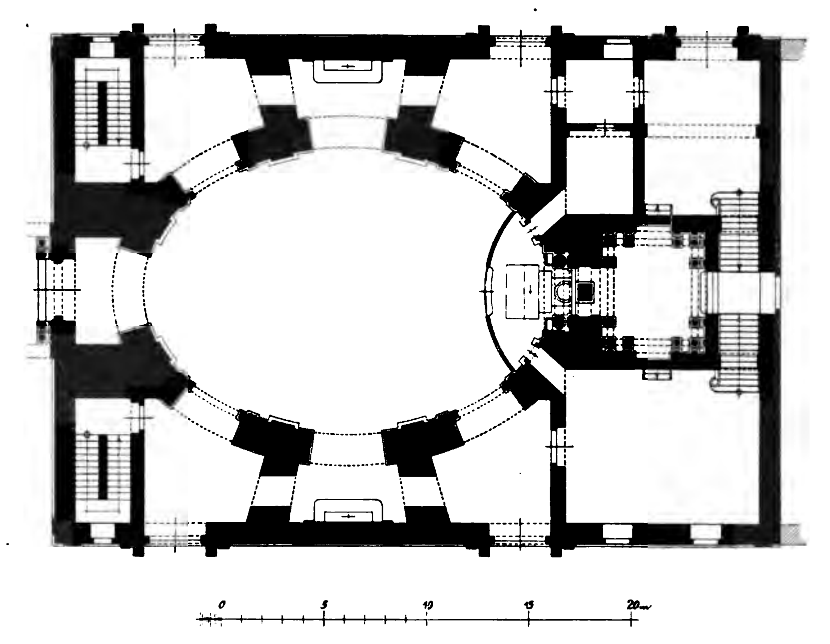


Abb. 171 Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados in Valencia (Aufnahme des Verfassers)

Die inneren Vergoldungen wurden *Ignacio Vergara,* die Stuckarbeiten *Miguel Navarro* anvertraut. Der Altar des Ignacio Vergara wurde 1818 durch den jetzigen ersetzt und die Gemälde des *Joseph Vergara* ebenso wie fast die ganze barocke Ausschmückung entfernt. Von der Sakristei aus führt eine breite Treppe nach dem überwölbten quadratischen Camarin, einem Werke des Architekten *Vicente Marzo.* Zwölf korinthische Säulen gliedern die Wände. Die Malereien stammen von *Juan de Juanes* und *Francisco Slacer.* Diese innere Ausstattung der Kirche steht ebenso wie der äußere Aufbau noch unter italienischem Einfluß.

126. Turm von Santa Catalina in Valencia

Weit freier von der Anlehnung an das ausländische Vorbild ist der Turm der Parochialkirche Santa Catalina (Abb. 172). Der gotische, an der Stelle einer Moschee errichtete Tempel war am 29. März 1584 bis auf einige Bilder und einen

Altar ausgebrannt. Natürlich kleidete man auch diese Kirche wie die übrigen bei der Erneuerung in ein barockes Gewand mit klassischen Säulen und reichem Blattwerk unter Verwendung des Alten als Kern. Neben dem Portale wurde dem Bau ein hoher sechseckiger Turm vom 5. Oktober 1688—1705 von *Juan Bautista Viñas* so angefügt, daß er drei Straßen künstlerisch beherrscht. Während in Cardoba, Murcia, Santiago etc. der quadratische Minaretgrundriß beibehalten wurde, diente beim Entwurf dieses Wahrzeichens von Valencia offenbar der achteckige Miguelete als Vorbild. Viñas faßte den Reichtum in den oberen Turmgeschossen zusammen, indem er die Ecken durch umwundene, gedrehte Säulen hervorhob und reiche Voluten die Überführung nach der dünneren, kuppelbekrönten Spitze bilden ließ. Dagegen erhielt der viergeschossige Unterbau mit seinen einfach verstärkten Ecken in jedem Felde reich und echt spanisch umrahmte Treppenfenster. Man beachte die scharfausgeschnittenen brettartigen Fensterverdachungen. Die auf heimischem Boden erwachsene Form, die wohltuenden Verhältnisse, die schönen, kräftig gezeichneten Einzelheiten und das geschickte Zusammenhalten der Wirkung, sowie die vom Standpunkte des Städtebauers geistvolle Aufstellung erheben dieses Werk unter die ersten Leistungen jener Zeit. Der Aufbau ist verhältnismäßig streng, denn die barocken Neigungen des Künstlers treten nur an den Schmuckgliedern auf.



Abb. 172 Santa Catalina in Valencia
Turm

127. Hauptportal der Kathedrale in Valencia

Auch im Aufbau durch und durch barock ist dagegen das sich an den achteckigen glatten Miguelete anlehnende Hauptportal der Kathedrale in Valencia (Abb. 173). An einen konkaven, dreigeschossigen,

giebelbekrönten Mittelbau mit seitlich vorgestellten korinthischen Säulen legen sich seitlich konvexe zweigeschossige Flügel an, die in abgetreppt vorgestellten, von Figuren bekrönten Säulen enden. Eine geschwungene, ein Gitter tragende Steineinfriedigung nimmt die Kurve des Portalbaues auf und bildet somit einen ovalen Vorplatz vor dieser im höchsten Sinne dekorativen, außerordentlich abgeklärten Schöpfung (vgl. Grundriß) (Abb. 174). Da sind Figuren in reich umrahmten Rundbogennischen und als Beendigung der Vertikalteilung oder als kräftiges Hochrelief eingefügt. Eine zarte, die Friese und unteren Teile der Säulenschäfte belebende Ornamentik erhöht gemeinschaftlich mit den stark geschwungenen und verkröpften Gesimsen die Wirkung des prächtigen Schaustückes. Die Anmut und Feinheit des ganzen Aufbaues verrät den italienischen Einfluß. Die Zartheit des Details entspricht dem hierbei zur Verwendung gekommenen weißen Marmor. Am 6. März 1703 wurden die Arbeiten an den Deutschen *Konrad Rudolf* oder *Corrado* bzw. *Rudolfo* vergeben. Sohn eines ziemlich unbekannten deutschen Bildhauers, war er seinem Vater aus der Lehre ent-

Abb. 173 Kathedrale in Valencia Ansicht des Hauptportals (Phot. Angel)

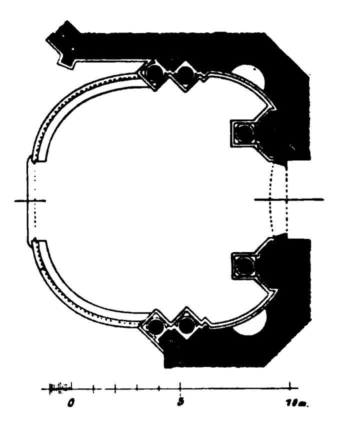


Abb. 174 Kathedrale in Valencia Grundriß des Hauptportals (Aufnahme des Verfassers)

flohen, um in Paris und später in Italien unter Bernini seine Studien fortzusetzen. Von Rom ging er nach Madrid, auf Zureden von Raymundo Capuz verlegte er darauf seinen Wohnsitz nach Valencia, wo ihm durch Protektion diese dankbare Aufgabe zufiel. Schon 1707 verließ er die Arbeit, um den Fahnen des nachmaligen Kaisers Karl VI. zu folgen, nachdem die Steinmetz- und Bildhauerarbeiten für das erste Geschoß außer einer Statue und einer Säule vollendet waren. Die Statuen des untersten Geschosses hatte *Villanueva* gearbeitet. Man wartete bis 1713 vergebens auf seine Rückkehr und übertrug dann für 32262 Libras die Vollendung des Werkes den Steinmetzen *José Miner* und *Domingo Saviesca,* sowie



Abb. 175 Casa del Marqués de Dos Aguas in Valencia
(Phot. Lacoste, Madrid)

den Bildhauern *Andrés Robles, Luciano Esteve* und *José Padilla.* Das große Marienrelief stammt aus späterer Zeit, und zwar von *Ignacio Vergara.* Der Entwurf des Ganzen und der größte Teil der Ausführung ist also das Werk jenes Bernini-schülers *Konrad Rudolf,* woraus sich trotz der deutschen Nationalität des Künstlers die italienische Formbehandlung erklärt.

128. Valencias Privatpaläste

Die Geld- und Geburtsaristokraten Valencias bauten sich ihrem Reichtum entsprechende Paläste, von denen sich leider nur wenige in ihrer alten Pracht erhalten haben. Der größte ist die von *Vicente Margo* erbaute Casa del conde de Parsent; ihre Fassaden liegen an drei Straßen. José Bonaparte wählte sie wegen ihrer Größe und prunkvollen Ausstattung zum Absteigequartier, jetzt aber sind Mietwohnungen eingebaut. Die Palais der Grafen von Alcudia, von Cervellón, von Pinohermoso konnten wohl in bezug auf Größe, nicht aber in bezug auf bequeme Raumverteilung und künstlerische Ausstattung mit dem Palais des D. Gaspar Dotres wetteifern.



Abb. 176 Sagrario
Portal im Kreuzgang der Kirche San Nicolas in Alicante

Der prächtigste von all diesen Palästen ist die Casa del Marqués de Dos Aguas (Abb. 175). Auf einer sehr unregelmäßigen Baustelle errichtet, gruppieren sich die einzelnen Räume ziemlich ungeschickt um zwei Höfe, so daß man zu wiederholten Umbauten des Innern gezwungen war. Das Hauptgewicht ist bei der Planung nicht etwa auf die Grundrißlösung, sondern auf eine wirkungsvolle Schauseite gelegt. Den Entwurf zu dieser 1740 begonnenen, ursprünglich von ihrem Schöpfer al fresco bemalten und erst später der größeren Dauerhaftigkeit halber von *Joseph Ferrer* aus Valencia in buntfarbigem Marmorstuck wiederholten Fassade schuf der gefeierte Maler *Rovira.* Das Portal von durchleuchtendem Alabaster aus den Brüchen von Picosent führte getreu nach seinen Entwürfen 1740—44 der Valencianer Bildhauer *Ignacio Vergara* aus. In den beiden flankierenden Ecktürmen und dem überschwänglich reich mit Bildwerk versehenen, durch zwei Geschosse hindurchreichenden Hauptportale kommt die altgewohnte spanische Form des Alcázar zum Ausdruck. Der das palladianische System durchbrechende Formendrang und der die Flächen wenn auch nicht auflösende, so doch teilende und

gliedernde überreiche Schmuck zeigen ebensosehr die Hand des barocken Malers, als sie für die Periode des Rückschlages gegen Herreras Strenge kennzeichnend sind: eine malerische, auf hohem, zeichnerischem Geschick fußende, spielende Auflösung der Architekturform, eine in plastische Formen übertragene Zeichnung. Die Gurtgesimse sind mit herabhängenden Quasten versehene aufgelegte Bänder; die Fenstergewände reichgegliederte Rahmen. Trotz der echt spanischen Gesamtanordnung und der unverkennbaren Anlehnung an Guarini wie an Ribera atmen die Einzelheiten mehr italienisches wie spanisches Kunstempfinden.

Der fruchtbarste, nicht aber bedeutendste Valencianer Architekt dieses Zeitabschnittes war *Bernardo Alonso de Celada.*



Abb. 177 Reihenhäuser aus dem 18. Jahrhundert in Barcelona (Phot. Lacoste, Madrid)

129. Die spanischen Mittelmeerküsten

Die gleiche Paarung italienischen und spanischen Geistes zeigt sich in Alicante, dessen Rathaus nach Art römischer Paläste durch die Wucht seiner durch kein Risalit unterbrochenen ruhigen Masse wirken will. Selbst die beiden Türme, welche die seitlichen Querstraßen überbrücken, sind nur durch ein Zwischengeschoß ausgezeichnet und treten erst über der das Hauptgesims ersetzenden, mit Wasserspeiern und pyramidalen Aufsätzen versehenen Dockenbalustrade in Erscheinung. Wenn auch die formale Einzeldurchbildung sich eng an die Schöpfungen des Valencianer Churriguerismus, wie z. B. den Palast des Marqués de Dos Aguas anschließt, so weisen doch die ruhige Folge der beiden Fensterreihen und die reiche Wappenkartusche in der Mittelachse des Baues als einziger Schmuck der glatten Mauerfläche zwischen den Fenstern der beiden Obergeschosse gebieterisch nach Rom.

Die zarte, weiche Ornamentik des Sagrario von San Nicolás und der Marienpfarrkirche in Alicante zeigt große Verwandtschaft mit der Formgebung des Hauptportales der Kathedrale in Valencia (Abb. 176).

Daß auf den Balearen der Einfluß des Auslandes sich noch viel entschiedener als an der spanischen Mittelmeerküste geltend machte, ist durch die geographische Lage erklärlich. Von den Monumentalbauten in Palma auf Mallorka wiederholt z. B. ein Palast in der Straße de San Jaime den Aufrißgedanken der Zecca in Venedig, verleiht dem Rathause das weit ausladende Holzgesims trotz vieler echt spanischer Einzelformen ein italienisches Gepräge, kleidete der Italiener *Antonio Soldatti* den Palast Morell mit den die Fassade bedeckenden Stuckdekorationen und Malereien in ein mehr französisch heiteres Gewand.

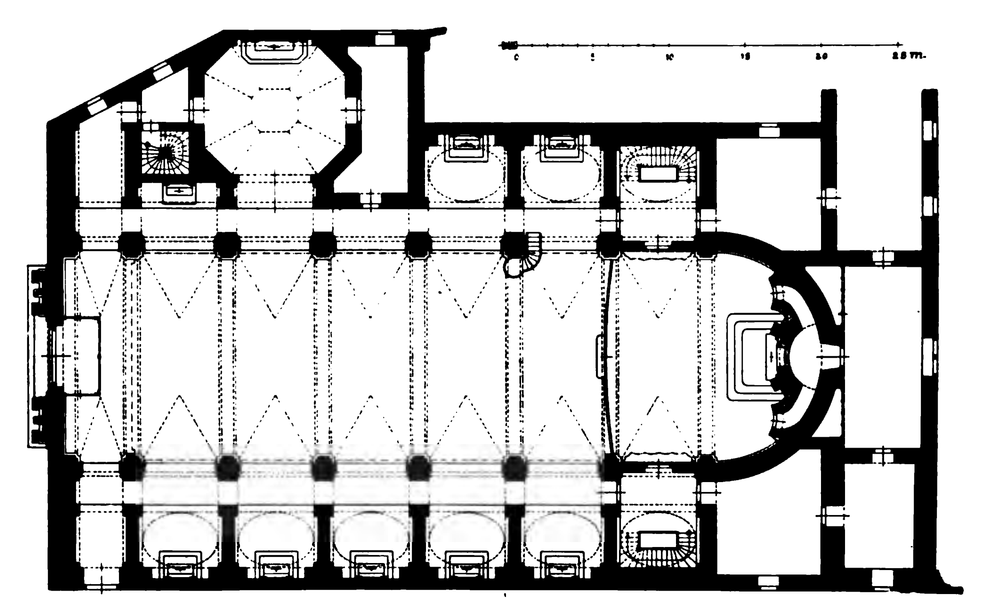


Abb. 178 Jesuitenkirche Nuestra Señora de Belen in Barcelona Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

In Barcelona ist der gleiche Italianismus wie in Valencia heimisch. Von den Privatpalästen dieser Zeit haben sich aber noch weniger als in Valencia erhalten. Die bürgerlichen Wohnhäuser trugen zumeist eine in Sgraffitomalerei hergestellte oder in aufschabloniertem Putz angebrachte Festdekoration, die nur in ganz wenigen Fällen bis auf unsere Tage gekommen ist (Abb. 177). Um so beachtenswerter ist die in Haustein ausgeführte und daher erhaltene Casa Dalmases, an der sich platereske und barocke Formen mischen.

130. Die Jesuitenkirche Nuestra Señora de Belen

Die 1681—1729 erbaute ehemalige Jesuitenkirche Nuestra Señora de Belen, in der das Schwert des Ordensgründers aufbewahrt wird, bildet den Valencia und dem ganzen Norden eigenartigen Gedanken der Saalkirche mit halbkreisförmigem Chore, Altarumgange und seitlichem Kapellenkranze dadurch fort, daß sich hier zwischen den eigentlichen Kirchenraum und den äußeren Kapellenkranz ein Gang legt (Abb. 178). Über diesen spannt sich in Emporenhöhe ein Umgang, von dem aus die vornehmeren Kirchgänger, hier der Klerus, sowohl an

dem Hauptgottesdienste wie auch an dem in den einzelnen Seitenkapellen, teilnehmen können, ohne sich unter das Volk zu mischen. Das im Escorial gestellte, ungefähr gleichzeitig 1699—1710 in Versailles behandelte Problem der Hofkirche, bei der die Plätze für einzelne Bevorzugte über die Gemeinde erhoben und in das Obergeschoß verlegt wurden, fand schon 1681—1729 in Barcelona eine dem katholischen Ritus entsprechende Lösung, die neun Jahre später, 1738—54, von *Gaetano Chiaveri* bei der Dresdner katholischen Hofkirche noch weit großartiger, wenn auch grundsätzlich unverändert, angewendet wurde: die um den Predigtraum sich legende verdoppelte Prozessionskirche. Ein

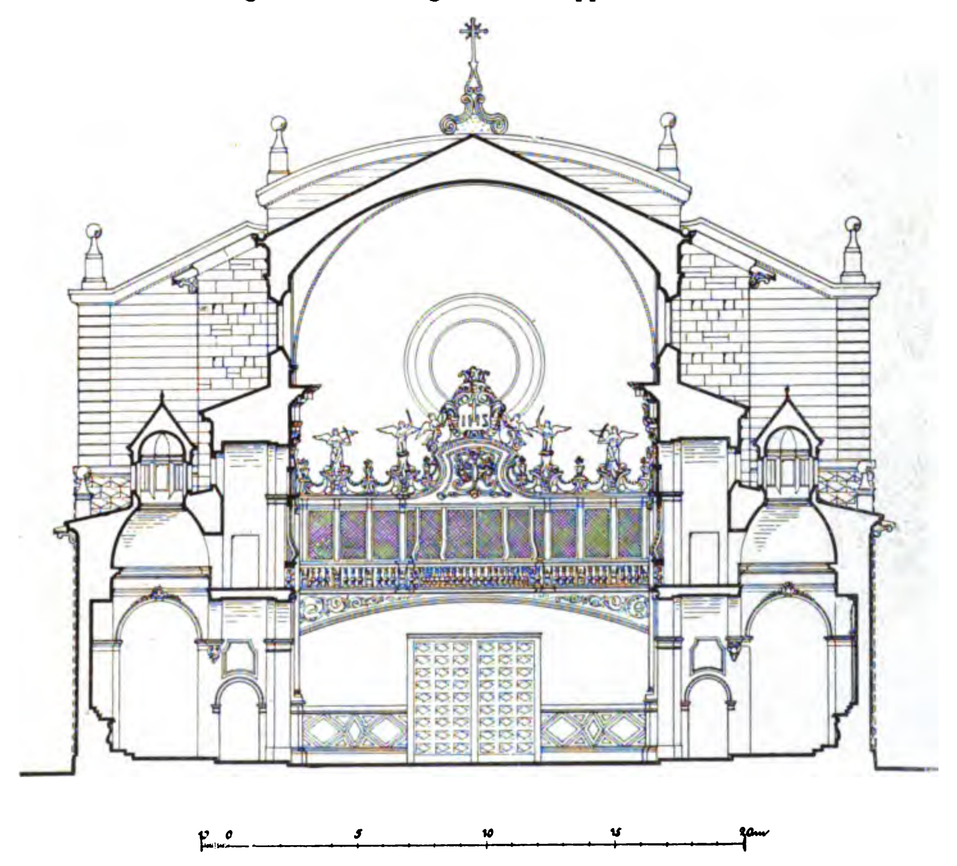


Abb. 179 Jesuitenkirche Nuestra Señora de Belen in Barcelona (Aufnahme des Verfassers)

geschnitztes barockdekoriertes Gitterwerk verbirgt die Besucher der Empore vor den Blicken der Menge und trägt dabei wesentlich zu der reichen Gesamtwirkung der im einzelnen derben Architektur bei (Abb. 179). Der dreifache basilikale Charakter der Anlage kommt im äußern Aufbau klar zum Ausdruck: die rechteckigen Seitenkapellen mit ihren ovalen Kuppeln empfangen ihr Licht von den über das Pultdach emporragenden achteckigen Laternen. Nur wenig überragt dies Pultdach die Umfassungswand des Emporenumganges, der von hier aus belichtet wird. Das Mittelschiff wird von den Fenstern des hohen Mittelschiffgadens erleuchtet. Den die Tonne teilenden Gurtbögen entsprechend sind kräftige Mauerpfeiler von der Tiefe des Umganges dem Gaden vorgelagert. Eigenartig ge-

formte, mit aufgelegten Parallelogrammen verzierte Quadern beleben die äußere Umfassungswand und ziehen sich als ein hohes ornamentiertes Band um den ganzen Bau herum. In der Mittelachse der Hauptfront legt sich kulissenartig über dies Band der Portalaufbau (Abb. 180).

Dieses dreiteilige Portalmotiv mit dem bekrönenden Rundfenster erinnert an die in den Verhältnissen ungleich größere, in der Gesamtanordnung und im einzelnen ihr nahe verwandte, 1607 begonnene und 1733 modernisierte Fassade der Kathedrale in Gerona (Abb. 181). Die etwas kleinliche Anordnung der in den drei Geschossen sich wiederholenden, übereinandergestellten korinthischen Säulenordnungen mit ihren verkröpften und unterbrochenen Gebälken, die das riesige, reich umrahmte Rundfenster tragen, dient dem Auge als Maßstab für die wuchtige Masse der sonst schmucklosen Kirchenfront. Derselben ist eine 86 Stufen hohe, durch eingestellte Balustraden dreigeteilte Freitreppe vorgelagert (begonnen 1607), die die festlich theatralische Wirkung des ganzen Aufbaues wesentlich steigert. Die 1721—25 von *Specchi* und *de Sanctis* angelegte spanische Treppe in Rom gemahnt an diese frühere spanische Arbeit.



Abb. 180 Jesuitenkirche Nuestra Señora de Belen in Barcelona Fassade

Die 1728—50 von *Pedro Bertrán* in der kräftigen, aber etwas nüchternen Formensprache des römischen Barock erbaute Kirche der ermitaños observantes de San Agustin in Barcelona nimmt den das Schiff bekleidenden Prozessionsgang mit Empore auf, an den sich die von ihren Kuppellaternen erleuchteten Seitenkapellen anlegen (Abb. 182). Ein breites Querschiff durchschneidet dieses System in der ganzen Kirchenbreite. An die kassettierte Tonne des Chorjoches legt sich eine von im Halbkreise in den Raum auf einen hohen Sockel gestellten Säulen getragene Concha. In ihrer Mitte steht der Altar frei im Raume, die Türe nach der Sakristei für den Gläubigen verbergend. Seitlich neben diesem Hochaltararme befinden sich Nebenkapellen. Eine die beiden über dem Prozessionsgange gelegenen Emporen verbindende, in das erste Joch des Langhauses gespannte Empore erstreckt sich bis über das in das Kirchenschiff eingestellte fünfachsige Vestibül hinweg. Nach dem Brande von 1888 ist das Innere der Kirche restauriert worden. Die Fassade blieb unvollendet, der Konvent wurde niedergerissen.

131. Jesuitismus und Italianismus

Die überlegene Begabung und gründliche klassische Bildung, die Loyola von den Brüdern der Gesellschaft Jesu forderte, um der Kirche im Kampfe gegen die Abtrünnigen die Waffen der Wissenschaft an die Hand zu geben, machten sehr bald den Orden zum



Abb. 181 Kathedrale in Gerona Westseite
(Nach Uhde)

Führer in allen kulturellen Fragen Spaniens. Die Jesuiten eilten auch in der Kunst der ganzen Nation voran; bei ihnen zeigte sich zuerst der bewußte Rückschlag vom Churriguerismus in all seinen Erscheinungsformen zum Italianismus. Francesco von Borgia, der Enkel Papst Alexanders VI, Vizekönig von Katalonien und Herzog von Gandia, ist die entscheidende Persönlichkeit: gemahnt durch den Anblick der von Würmern zerfressenen Leiche seiner einst geliebten Königin an die Vergänglichkeit alles Irdischen, legte er 1548 alle seine Würden nieder, um in den Orden Jesu zu treten. 1565—72 bekleidete er die Würde des Ordensgenerals. Dem in der Verquickung italienischen und spanischen Wesens gipfelnden internationalen Grundzuge des immerhin stark spanisch national gefärbten Ordens entsprechend hatte man schon 1686, d. h. drei Jahre bevor Churriguera nach Madrid kam, einen Italiener *Carlos Fontana* beauftragt, die Pläne für das höchste Heiligtum des Ordens: das Colegio imperial de San Ignacio de Loyola zwischen Azpeitia und Azcoitia zu entwerfen. Am 31. Juli 1738 konnte der nach diesen ausgeführte Rohbau geweiht werden. Das

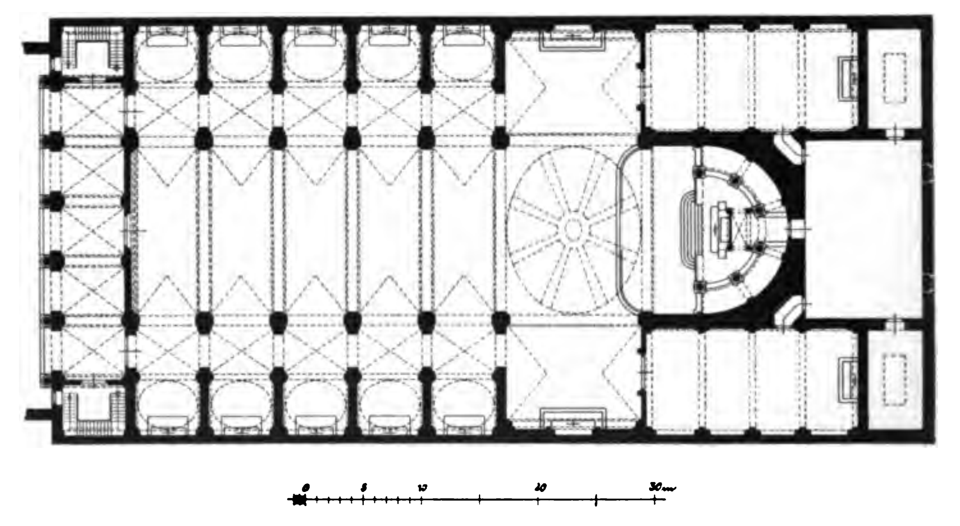


Abb. 182 San Agustin in Barcelona (Nach einer Aufnahme des Verfassers)

Werk entstand folglich gleichzeitig mit den fortgeschrittensten Werken des Churriguerismus. Es bildet den Vermittler zwischen nationaler und ausländischer Kunst, den Ruhepunkt und Vorläufer des Italianismus. Während der Landesherr durch den Spanier *Antonio del Grande* in Italiens Hauptstadt seit 1665 den palacio de España und die andern der spanischen Gerichtsbarkeit in Rom unterstellten Bauten errichten ließ, wirkte also für Loyolas Schüler ein Italiener auf spanischem Boden.

132. Die jesuitische Pfarr- und Prozessionskirche der = Typus der Hofkirche =

Die von Loyola selbst verfaßten Konstitutionen der Gesellschaft Jesu brachten, ganz im Ideenkreise des Tridentiner Konzils gehalten, „nur den Gedanken in kurze Form, der bisher in den bischöflichen Kirchen der Einzelländer lebte: der Klerus lobt die Anwendung der Kunst, aber wendet sie selbst nicht an! Die Kunst soll als Geschenk der Völker der Kirche dargebracht werden, die sie selbst nicht pflegt! . . . Das eigene und fremde Seelenheil war

die Sorge des Ordens. Nicht nach alten Regeln durch Kasteiung des Körpers die Seele Gott zu unterwerfen ist sein Ziel, sondern durch Brechen der Seele den Körper zu zwingen, Gott zu gehorchen" (vgl. Gurlitt G. d. K.). Als Mittel hierfür sollen die Messe, die Spendung der Sakramente (hauptsächlich im Beichten und Abendmahle), die Predigten und Lektionen in der Kirche und auf der Straße, die Werke der Barmherzigkeit und schriftstellerische Tätigkeit dienen. Loyola erscheint für die auf Gewissenserforschung, religiöse Übungen und öffentliches Wirken gestellten Professen der Chordienst zu zeitraubend. Die Ordenskirchen sollen daher keinen Chor zum Absingen der Horen oder Messen und anderer Offizien haben und „noch in der Generalkongregation von 1573 wurde beschlossen, der Gesang in den Kirchen solle andächtig, sanft, einfach, nicht figuriert oder fest sein und nur an jenen Orten beibehalten werden, wo ihn die Ordensbrüder ohne die Hilfe Auswärtiger bequem ausführen können.... Vorbedingung zur ersprießlichen Wirkung ist für die jungen Mitglieder das Studium der klassischen Wissenschaft (Latein, Griechisch und Hebräisch), die sie zur Schule der Theologie als der erhabensten Wissenschaft befähigte. Es ist daher nur logisch, daß Loyola in Rom nicht Kirchen, sondern zwei weltberühmte Schulen nach dem Vorbilde der Pariser Universität baute, daß er das Colegium Romanum und das Colegium Germanicum gründete, daß der erste große Jesuitenbau auf spanischem Boden: das Königsstift in Salamanca, eine solche Schule war". Der Wegfall des im ganzen Lande üblichen Chores mit seinen Orgeln, der die Gemeinde aus dem für den Klerus reservierten Kirchenzentrum hinausdrängte, entspricht der auf den Chordienst und Kunstgesang verzichtenden Ordensregel. Der ideale Grundriß der katholischen Predigtkirche war die nordspanische Saalkirche mit seitlichem Kapellenkranze. Borgia brachte diesen Grundrißgedanken aus seiner Heimat nach Rom. An die katalonische Saalkirche fügte *Vignola* die Kuppel von San Peter. Die internationale Gesellschaft Jesu, die am Rhein gotisch bauen ließ, baute in Rom spanisch. Für die ersten Schöpfungen auf spanischem Boden war das italienische Vorbild des Gesù maßgebend. Die praktisch wichtigste Neuerung des Gesù gegenüber Katalonien ist die Klerikerempore, die über den etwas niedriger als in Katalonien gehaltenen Seitenkapellen entlangläuft. In Spanien wurde sie bedeutender ausgebildet und zuerst nur als Balkon, später als großer eingewölbter, mehrere Joche einnehmender Bogen über dem Hauptportale des Langhauses wiederholt, so daß der Klerus in gleicher Höhe von einer Empore auf die andere gelangen kann, ohne die Gemeindekirche zu betreten, eine Anordnung, die später auch die anderen Predigerorden aufnahmen. Die Geistlichkeit läßt für das Volk große Kirchen bauen, mischt sich aber selbst nicht unter die Gemeinde. Hierdurch wird von vornherein das vornehme Grundwesen des Ordens betont, wird die Jesuitenkirche zum Typus der Hofkirche.

Die großen Jesuitenkirchen des Seminario conciliar oder Colegio de la Campañia in Salamanca, San Isidro el Real in Madrid und San Juan Bautista in Toledo (s. Nr. 63 und 70) zeigen getreu die Anordnung des Gesù: ein großer erhabener Predigtraum für die Gemeinde mit seitlichem, unter sich verbundenem Kapellenkranze, darüber eine große Empore, die eigentliche Klerikerkirche, und zwar ohne Orgel. In der Madrider Kirche befindet sich zwar eine solche, sie wurde aber erst 1769 von *Ventura Rodriguez* eingebaut.

1601—08 hatte *Hans Schickart* der protestantischen Predigtkirche zu Freudenstadt in Württemberg die Form eines rechten Winkels zugrunde gelegt und so einen durch die eigentümliche Baustelle an der einen Marktecke bedingten Predigtraum unter besonderen Verhältnissen geschaffen. Die an zwei parallelen Straßenfronten gelegene jesuitische Predigtkirche in Murcia ist aus einer Durchdringung von zwei nach bisheriger Art geschaffenen dreischiffigen Lang-

hauskirchen entstanden, deren Vierungskuppeln sich decken, während sich ringsherum der Kranz der Seitenschiffaltäre und darüber der Emporen legt (Abb. 183). Gewiß ist in dem protestantischen Freudenstadt der Predigtcharakter in der Stellung der Kanzel usw. noch ungleich logischer durchgeführt, doch galt es in Murcia auf ähnlicher Baustelle einen Raum zu schaffen, der in gleichem Maße dem katholischen Prozessions- wie dem jesuitischen Predigtbedürfnisse entspricht. Die Kanzel an der in den Raum einspringenden Ecke dient für die Responsorien, bei denen der Geistliche mitten unter bzw. hinter der Gemeinde stehend, nach dem Altare zu spricht, die andere von der ganzen Kirche aus sichtbare Kanzel dient für die Predigt. In der einspringenden Ecke zwischen beiden Kirchenflügeln liegt die Sakristei. Nach der Profilierung und Detaildurchbildung der beiden voneinander etwas verschiedenen Kirchenflügel zu urteilen, ist der Bau in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entstanden.

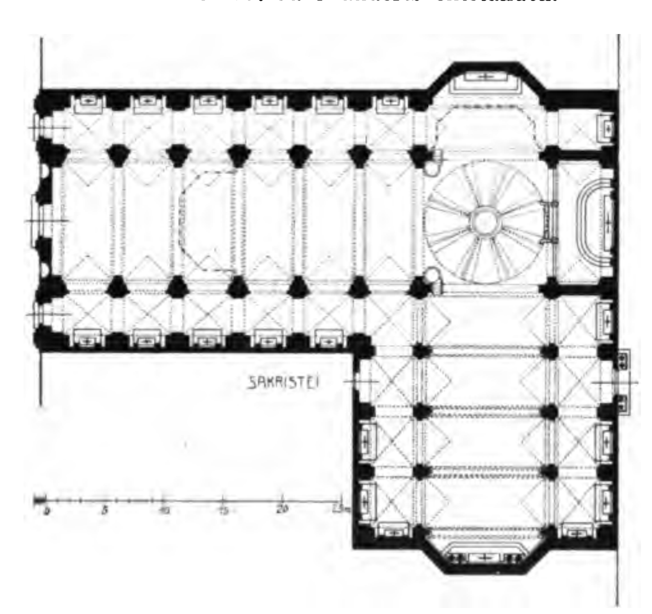


Abb. 183 Jesuitenkirche in Murcia (Aufnahme des Verfassers)

Ganz von jesuitischem Geist erfüllt, wenn auch nicht für den Orden, sondern für eine Brüderschaft erbaut, der der absolute, von Jesuiten erzogene Souverän des Landes als Bruder angehörte, ist das Monasterium des Escorial, die erste und größte Hofkirche der Welt. Der Chor liegt hier über der Vorkirche, also außerhalb der eigentlichen Laienkirche. Eine um den Raum sich ziehende Empore ermöglicht es dem Könige und den Brüdern, an fast allen Altären ihre Andacht zu verrichten, ohne sich unter die Gemeinde zu mengen (s. Nr. 25).

Die Parochialkirche San Salvador in Sevilla nimmt diesen Gedanken in dem um die ganze Kirche sich legenden schmalen Umgange über den konstruktiv bedingten, in den Raum einbezogenen Altarnischen auf (s. Nr. 109).

Daß man in Katalonien an den für den Gesù vorbildlichen Saalkirchen mit seitlichem Kapellenkranze festhielt, ist nur natürlich. Man begnügte sich bei dem großen Vorrate an alten Kirchen damit, im Geiste der Zeit umzubilden und bloß die Altaranlage dem Ritus entsprechend zu ändern. Die Lösung des Problemes der jesuitischen Hof- und Predigtkirche bildet Nuestra Señora de Belen, in der sich zwischen den eigentlichen Predigtsaal und den äußeren katalonischen Kapellenkranz ein Prozessionsumgang legt; über diesem, sowie über dem ersten Langhausjoche zieht sich die balkonartig zwischen die Pfeiler eingespannte Empore rings um die Kirche. Im Escorial liegen die Altäre zum größten Teile unter dem Emporenumgange, in Barcelona liegen sie in kleinen Seitenkirchen neben, d. h. außerhalb des Umganges, von dem aus die Brüderschaft ungestört ihre Andacht sowohl an jedem dieser Seitenaltäre verrichten, als auch dem Gottesdienste in der Haupt- und Predigtkirche beiwohnen kann. Das dichte, reichgeschnitzte

Gitter, das sie den Blicken der Gemeinde, nicht aber umgekehrt die Gemeinde ihren Blicken entzieht, ist ein beredtes Dokument für die zurückhaltende Vornehmheit des Ordens (s. Nr. 131).

Wie schon gesagt, hat zehn Jahre nach Vollendung dieser Kirche *Gaetano Chiaveri* denselben Grundriß- und Aufrißgedanken bei der Dresdener katholischen Hofkirche unverändert zu prunkvoll theatralischer Großartigkeit mit der ganzen ihm zu Gebote stehenden Formensicherheit gesteigert, indem er nun die Predigtkirche in die Mitte des Baues legte und den Emporenumgang und äußeren Kapellen- oder Seitenkirchenkranz um dieses Herz der ganzen Anlage herumführte. -

133. Unterschied zwischen Jesuiten-, Pfarr- und Kollegiatskirche

Im Gegensatze zu diesen für große Gemeinden bestimmten Predigt- und Prozessionskirchen sind die jesuitischen Kollegiatskirchen Zentralbauten. Dort eine große Gemeinde und eine über sie erhobene hierarchisch vornehme Minderheit, hier eine einzige gleichberechtigte Brüderschaft; dort eine Langhaus-, hier eine Zentralanlage. Die erste und zugleich größte, an Pracht und formalem Reichtume nie übertroffene Anlage dieser Art ist das Loyolas Geburtshaus baulich umfassende Colegio imperial de San Ignacio de Loyola. Es liegt mitten zwischen Azpeitia und Azcoitia, rings umgeben von den gewaltigen Bergriesen der Pyrenäen.

134. Jesuitenkolleg in Loyola, das glänzendste Dokument des italienischen Barock auf spanischem Boden

Die Nachrichten über die Familie des Heiligen reichen bis 1180 zurück, in welchem Jahre ein Lope de Oñaz hier lebte, dessen Tochter und Erbin Doña Inés de Loyola sich mit dem Besitzer des gegenüberliegenden Hauses Lope Gacía de Oñaz oder Oñez vermählte. 1387—1405 gehörte Loyola dem Beltran Yañez, der seinen Palast zu einem Kastell mit Türmen, Zinnen und Schießscharten umgestaltete. 1456 befahl Enrique IV., der Hermandad de Guipúzcoa alle Herrensitze der Provinz niederzureißen; trotzdem blieb das Haus zur Hälfte erhalten und der Großvater des Heiligen, Don Juan Perez de Loyola, setzte auf den massiven Steinsockel mit seinen Schießscharten für kleinkalibrige Kanonen an den Ecken einen zweigeschossigen Aufbau aus Ziegeln, dessen Wände nach Art der maurischen Häuser durch zurückgesetzte Felder gemustert sind. Der Grundriß ist ein Quadrat von 16 m Seitenlänge bei 15,95 m Höhe. 1491 wurde hier Ignacio oder Iñigo de Loyola geboren. Als das Geburtshaus des Heiligen in den Besitz der marqueses de Oropesa y Alcañizas übergegangen war, bat sie die Mutter König Karls II., die Gattin Philipps IV., Mariana von Östreich, ihr das Haus zu schenken, um es der Gesellschaft Jesu zu übergeben. Am 19. Februar 1682 nahm der Orden Besitz davon. Zunächst wurde die Santa Casa (16. Juli bis 1. November 1682) zur Wohnung für drei Padres eingerichtet und im Innern ausgeschmückt, dann ging man sofort an die Erbauung des Konventes. Der Römer *Carlos Fontana* wurde mit dem Anfertigen der Pläne betraut. Mitglieder dieser berühmten Architektensippe waren schon früher in Spanien tätig. 1626 hatte der Vizekönig D. Manuel de Zuñiga y Fonseca conde de Monterey die seinem Palast in Salamanca gegenüberliegende Kirche der Augustiner Nonnen von der strengen Observanz, deren Kuppel 1680 infolge eines Blitzschlages einstürzte, von einem der Fontanas in den großen Formen der italienischen Renaissance erbauen lassen. Unter allen Bauleitern des Kollegs von Loyola hat *Ignacio de Ibero* den entscheidendsten Einfluß auf die formale Durchbildung des Entwurfes gehabt. Geboren in Azpeitia 1648 als Sohn des Francisco de Ibero ist dieser nicht aus Guipúzcoa hinaus-

gekommen; er starb am 30. Juni 1766 in seiner Wohnung neben dem Konvent Loyola, mit dessen Werden also sein ganzes Leben aufs engste verknüpft war. 1689 wurde der Grundstein gelegt, 1710 war der Konvent so weit fortgeschritten,

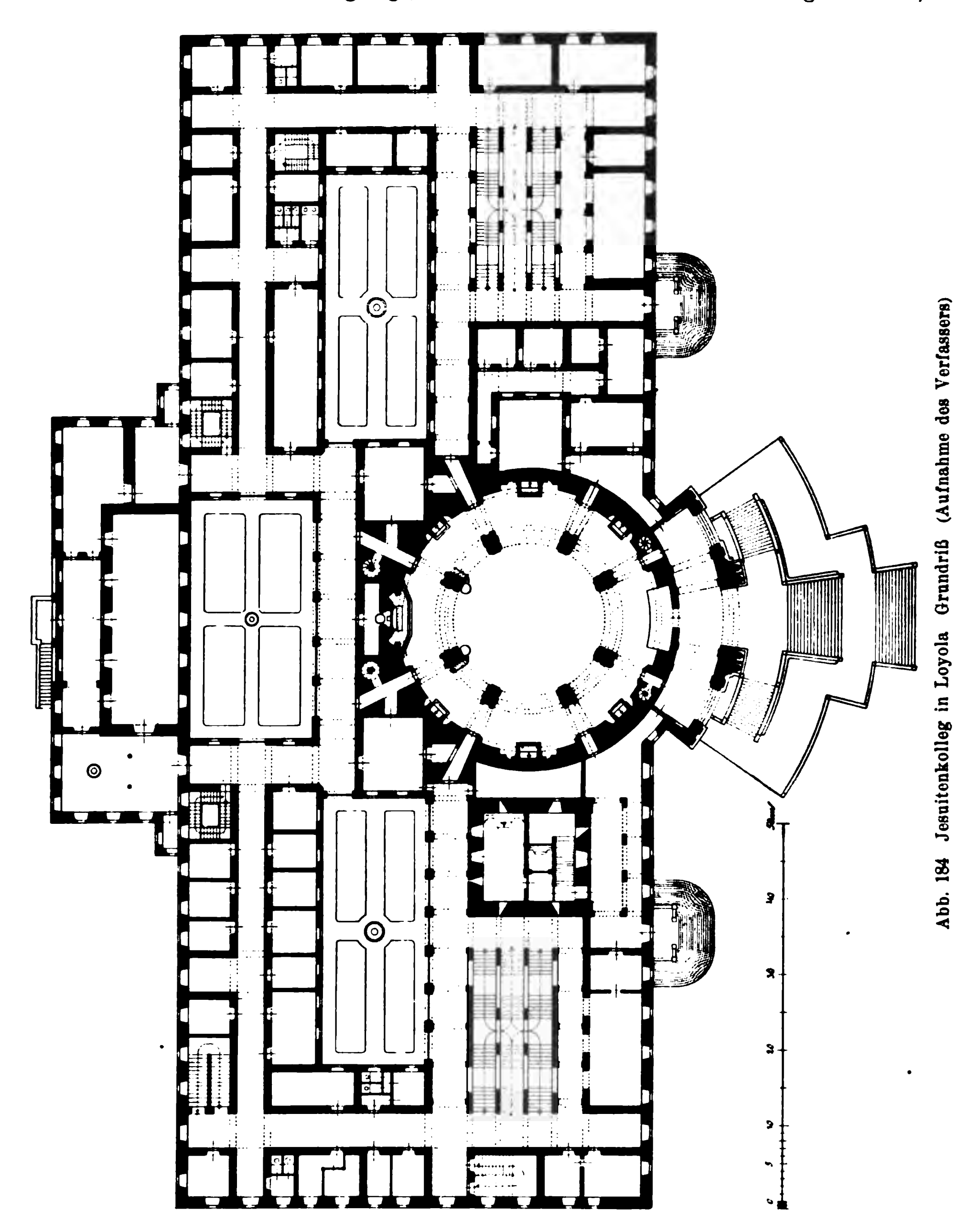


Abb. 184 Jesuitenkolleg in Loyola Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

daß man zehn Wohnungen mit ihren Nebenräumen provisorisch beziehen konnte, und am 31. Juli 1738 fand die Einweihung des Rohbaues statt, dem noch alle Altäre, Kanzeln und ein großer Teil des Schmuckes fehlte. Dieser Schmuck dürfte eine auf Fontanas Plänen fußende Schöpfung Iberos sein. Der Nachfolger

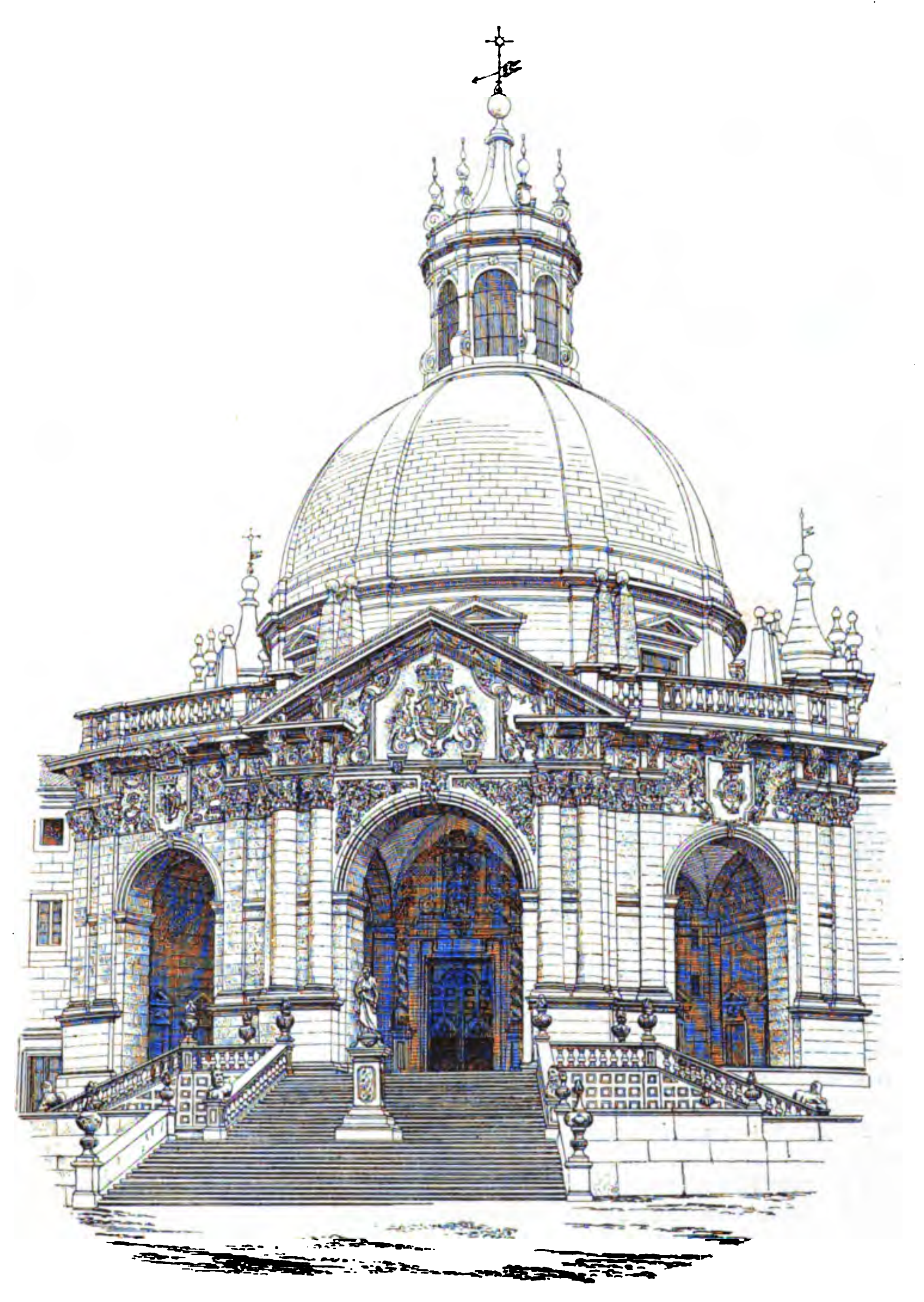


Abb. 185 Jesuitenkolleg in Loyola Außenansicht
(Nach Raquenet)

des Ibero war bis zur Vertreibung der Jesuiten sein Schüler *Javier Ignacio de Echevaria,* der Erbauer des Rathauses von Miranda de Ebro und Baumeister der Pfarrkirche San Sebastian in Azpeitia. Zur Unterstützung der heimischen Kräfte holte man römische Bildhauer. Die Kosten für den Rohbau — 15000000 Realen = 3750000 Pesetas — trug zum großen Teile die Königin. Es ist also dies Kolleg ganz im Geiste des Loyola, ein Geschenk der Gläubigen an die Kirche, nicht eine Schöpfung des Ordens. In der Nacht vom 2. zum 3. April 1767 wurden die Jesuiten im ganzen Lande überfallen und aus Spanien vertrieben. 1793 besetzten die Franzosen den Konvent, doch entriß ihnen Pedro de Larrumbide an der Spitze von 200 Eingeborenen die Schätze und überreichte sie persönlich dem Könige, wo sie spurlos verschwunden sind. 14. Juni 1796—1806 wohnten hier die canónigos Praemonstratenses del monasterio de Urdax in Navarra. 1806 wurde der Besitzstand genau inventarisiert und der Bau einem Verwalter übergeben. Das Gold und Silber aller Kirchen des Landes sollte 1809 laut königlichem Befehle der Krone zur Verfügung gestellt werden, um es zum Unterhalt der französischen Truppen zu verwenden. Man wußte es zu verbergen, bis 1812 6000 Franzosen in den Konvent eindrangen und ihn furchtbar verwüsteten. Von 1813 an war er Militärhospital, bis die Jesuiten 1816 wieder zugelassen wurden. Am 21. Dezember 1841 erließen die Cortes scharfe Bestimmungen gegen alle Konvente, so daß der Fortgang der Bauarbeiten auch hier gehemmt wurde, bis die Regierung 1852 darin ein Priesterseminar einrichtete. 1852—55 wurden die Jesuiten nochmals vertrieben und 1883 bis zum 30. Juli 1888, d. h. 200 Jahre nach seiner Gründung, wurde der Bau vollendet. Der Konvent wurde, wie gesagt, um die Santa Casa herum gebaut. Fontana schuf einen rein akademischen Grundriß (Abb. 184), indem er auf den Platz zwischen den beiden einst der Familie gehörigen Häusern eine hohe, runde Kuppelkirche mit reich ornamentiertem dreiteiligen Vestibül und zu beiden Seiten in ganz geraden ruhigen Linien um drei Haupt- und verschiedene Nebenhöfe den Konvent legte unter Wahrung der durch die Santa Casa gegebenen Mauerfluchten. Durch die Seite der Santa Casa waren die Achsen für die beiden Konventportale gegeben, neben denen sich zwei große, repräsentative sechsarmige Treppenhäuser mit jeden Lauf teilendem Zwischenpodeste befinden. Der Santa Casa ist ein arkadenumgebener Hof vorgelagert, so daß man sie in ihrer ganzen Höhe betrachten kann, sie aber nach außen hinter der mit Scheinfenstern versehenen Umfassungsmauer nicht sichtbar ist. Die geschickte Raumverteilung legt für das außerordentliche Können Fontanas ein beredtes Zeugnis ab. Eine großartige, perspektivisch sich verjüngende, Treppenanlage führt zu dem Vestibül empor, so daß der Volksmund, ähnlich wie den Escorial mit dem Rost des heiligen Lorenz, den Grundriß des Konvents von Loyola mit einem fliegenden Adler verglichen hat, dessen Schnabel und Kopf die Treppenanlage, dessen Schwanz das Refektorium und dessen Flügel der Konvent selbst ist. Durch die an den Escorial erinnernde Einfachheit dieser nur an den Ecken durch ein sechsachsiges viertes Geschoß betonten Konventsflügel wird der Blick auf den prunkvoll geschmückten, alles überragenden Kuppelbau (Abb. 185) hingelenkt. Der Kirchengrundriß ist ein Kreis, um den sich ein seitenschiffartiger Ring legt (Abb. 186). Sowohl in den vier breiteren Räumen in den Hauptachsen wie in den vier schmäleren in den Nebenachsen befinden sich in der Umfassungsmauer Altarnischen. In diesem Umgange entspricht den Pfeilern ein Risalit mit Tür zur ebenen Erde und eisernem Balkon in Höhe des ersten Obergeschosses, von dem aus die Brüder ihre Andacht nach dem Altare gewandt verrichten können, ohne den eigentlichen Kirchenraum zu betreten. Die Lage der Orgel über dem Windfange vor dem Haupteingang erklärt sich aus der Ordensregel, da wir es hier mit einer großen Brüderschaft

zu tun haben, die imstande ist, ohne irgendwelche fremde Hilfe den Kunstgesang auszuführen. Es fehlt also die der jesuitischen Pfarrkirche eigene Empore, denn die ganze Kirche ist Kollegiatskirche und als solche ausschließlich für die Brüder

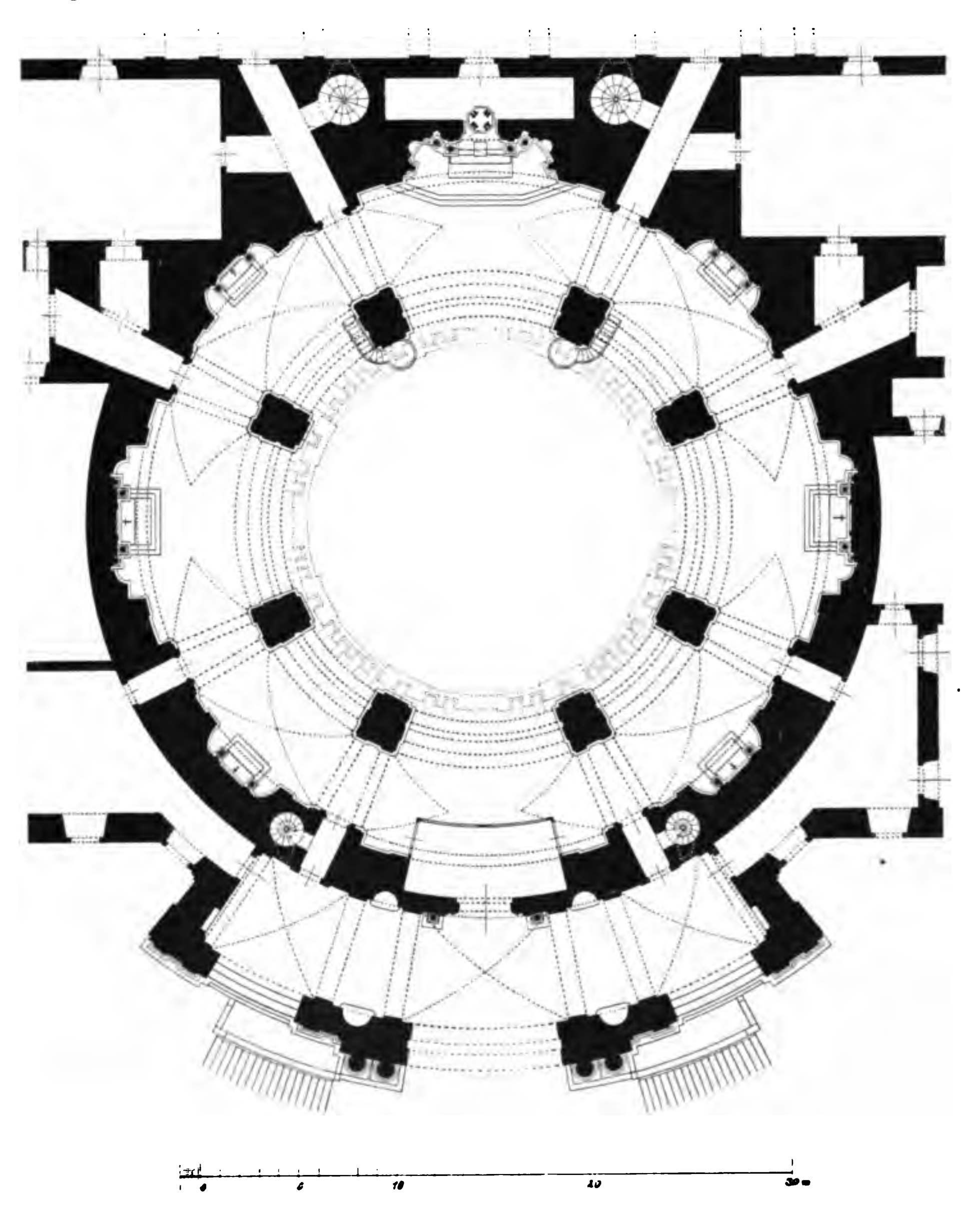


Abb. 186 Kirche des Jesuitenkollegs in Loyola Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

bestimmt, während die Gemeinde nur als geduldet erscheint. Grundriß und Aufriß dieses von zwei Glockentürmen flankierten Gotteshauses sind aus den Zeichnungen ersichtlich (Abb. 187). Die Profile sind sehr glücklich gebildet, die der Simse kräftig, die der übrigen Glieder dagegen zart, nur bei den Türumrahmungen

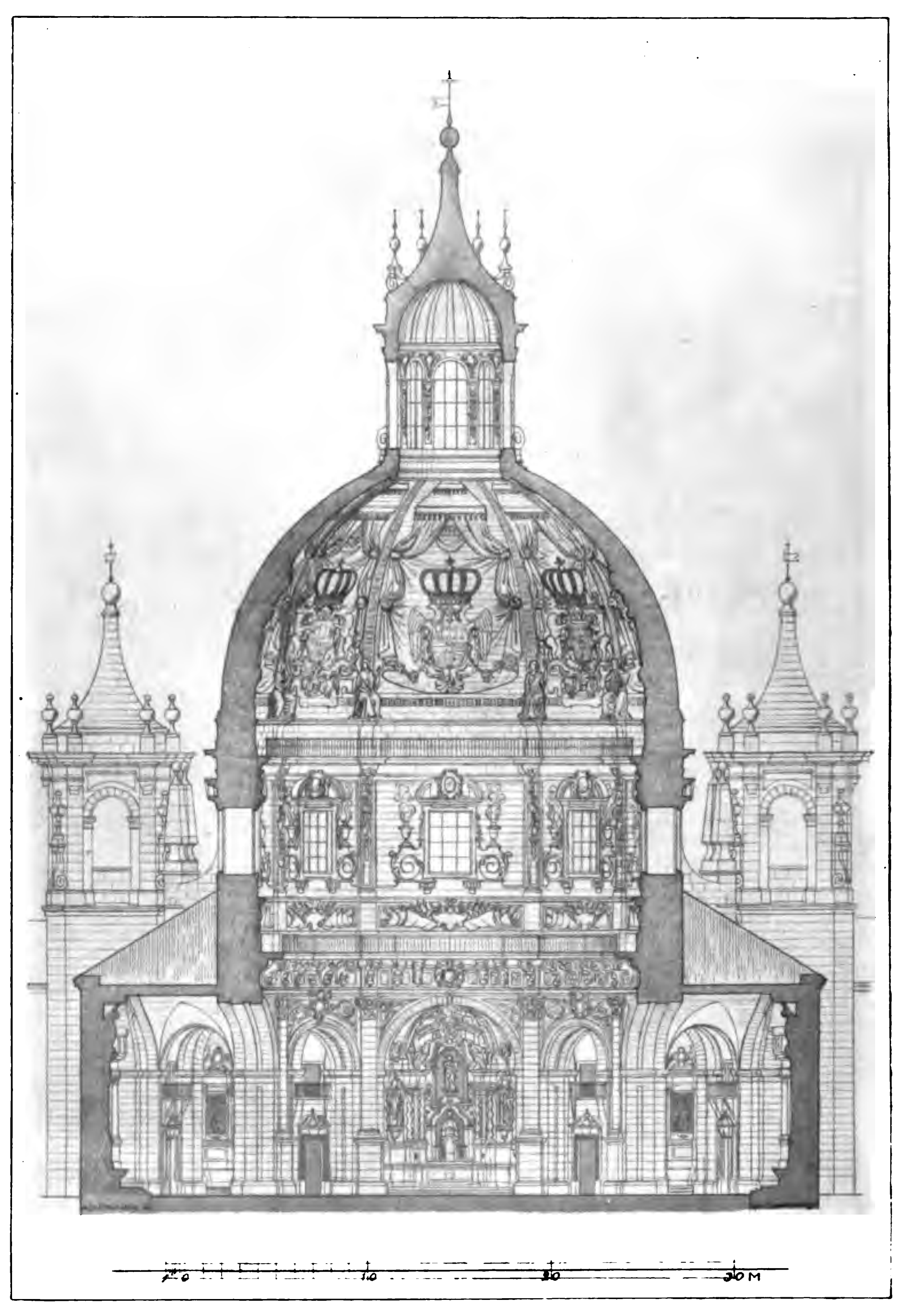


Abb. 187 Schnitt durch die Kirche des Jesuitenkollegs in Loyola (Aufnahme des Verfassers)

sind tiefunterschnittene Hohlkehlen verwandt. Wundervoll gezeichnet ist die Ornamentik, außerordentlich geschickt überall auf die perspektivischen Überschneidungen durch entsprechende Überhöhungen und klug berechnete Ausladungen Rücksicht genommen. Kostbare, erlesene Steinarten wurden verwandt: Diorit und Ofito aus den Brüchen von Izaritz, blauer Jaspis aus Genua, weißer Marmor aus Carrara und aus den Brüchen von Mauria, grüner Marmor von Granada und der Brocatel rojizo aus der Umgegend, sowie Lapislazuli für einige Intarsien. Von der prächtigen Gesamtwirkung kann man sich nur dann eine Vorstellung machen, wenn man bedenkt, daß die ganze Kirche ein einziges riesiges, plastisch gehaltenes Mosaik farbiger Marmor- und Jaspissorten ist, bei nur ganz spärlich verwendeter, aber geschickt verteilter Vergoldung. [1]) Von glücklicher Wirkung ist die Anordnung, daß allein die Figuren und der mit blauen Intarsien und Vergoldungen versehene Schlußstein der Laterne aus blendend weißem Marmor bestehen. Rein technisch betrachtet sind schon allein die Intarsien der gewundenen Hauptaltarsäulen ein Meisterstück. Die schöne Umrißlinie des Außenbaues entspricht der inneren Form. Stilistisch stellt sich die wunderbare Schöpfung des *Fontana* und *Ibero* als eine an Reichtum und Schönheit unerreichte Urkunde des italienischen Barock auf spanischem Boden dar, obgleich sie mit vielen spanischen Zusätzen versehen ist. Für die jesuitischen Kollegiatskirchen wurde sie zum entscheidenden Vorbilde, dem alle späteren folgten.

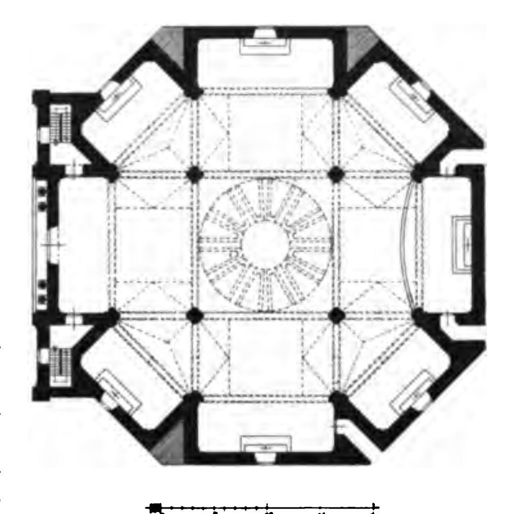


Abb. 188 Jesuitenkirche San Lorenzo in Burgos (Aufnahme des Verfassers)

[1]) Die Farben sind folgendermaßen verteilt: unteres Geschoß bis mit Überhöhung des Hauptsimses blau-schwarzer Marmor, die Konsolen hellgelber, die Füllungen dazwischen roter Marmor; vergoldet sind die Kapitäle (teilweise), die Ornamente der zwischen den Konsolen befindlichen Felder, die Schlußsteine der großen und Kartuschen der kleinen Bögen. Die Felder des Umganges sind rot, die Pilaster und Türpfeiler schwarz (die kleinen Voluten an den Türen und dekorativen Aufsätze vergoldet). Die Altäre sind hellbraun mit weißen, schwarzen, grünen, blauen, lilaen etc. Intarsien; die Kanzeln, eisernen Balkone und Gitter teilweise vergoldet.

Attika: Ein hellbrauner Marmor, die Ornamente (militärische Embleme, Masken, Kartuschen etc.) mit weißlichem Marmor eingelegt.

Der Tambour: besteht aus hellbraunem Marmor, die dekorativen Fenstervoluten aus weißlichem, die Ornamente in den Pilastern und die Kartuschen in den Fentserverdachungen, sowie die Ornamente unter den Sohlbänken sind vergoldet. Auch dieses Eisengitter ist teilweise vergoldet. Die Attika besteht aus hellbraunem Marmor.

Kuppel: Der Grund ist kräftig blau, die Rippen und herumgeschlagenen Außenseiten der Baldachine sind hellbraun, das Innere der Baldachine rot, die Wappen und Embleme sind ganz hellblau (leise grau).

Die Figuren sind schneeweiß.

Die Laterne ist hellblau, der Grund der Pfeilerfüllungen ist blaugrün, das untere Band der Laterne ist hellbraun, der Schlußstein der Laternenkuppel besteht aus weißem Marmor mit intensiv blauen Intarsien und Vergoldungen. Vergoldet sind die Ornamente der Laterne, die Quasten der Baldachine, Teile der Kronen, das Ordensband vom goldenen Vliese, die Voluten unter den Figuren, sowie die Kassetten in den Rippen und Bändern.

135. Weitere jesuitische = Kollegiatskirchen =

Eine achteckige, aus dem griechischen Kreuz entwickelte Zentralkirche gleicher Gestaltung ist die frühere Jesuiten-, jetzt Parochialkirche San Lorenzo in Burgos (Abb. 188). Parallel zu den vier Hauptachsen gerichtete Spitzbogen übertragen den Gewölbeschub der Mittelkuppel von den Vierungspfeilern auf die Umfassungswand, so daß in den vier Hauptachsen vier breitere, in den Nebenachsen schmälere, tonnenüberwölbte Nischen entstehen. Die in den Bogenfeldern über dem Hauptsims befindlichen Fenster geben gemeinschaftlich mit der Laterne dem Raume sein Licht. Pilasterartige, im Hauptsims verkröpfte Pfeiler teilen die Kuppel. Die Felder zwischen diesen Pfeilern, die Pendantifs und Deckengewölbe sind durch eine eigenartig scharf ausgeschnittene Ornamentik belebt, wodurch der Raum eine besonders markante Physiognomie erhält. An den Wänden stehen sieben im ausgelassensten Barock gehaltene, echt churrigereske Altäre. Die den Raum umgebende, balkonartig sich öffnende Empore ist nur über dem Windfange durch eine neben das Tor gelegte Treppe zugängig, im übrigen jetzt vermauert. Der ganze Raum hat etwas äußerst Einheitliches, Geschlossenes, er ist ein vorzüglicher Predigtraum, der mit seinen sieben Altären dennoch dem katholischen Ritus entspricht. Der zweigeschossige Portalbau steht in einer, von einem hohen Glockengiebel gezierten flachen Portalnische.

Aus der Durchdringung eines griechischen Kreuzes mit einem hohen Kuppelraum oder durch das Anfügen von vier Halbkreisnischen und dazwischen vier Flachnischen an einem runden Zentralraum ist die 1731 von ***Miguel de Figueroa*** erbaute Kirche des 1609 im Hause der Duques de Medinaceli gegründeten, am 6. Mai 1765 von *José Torrecilla* vollendeten, jetzt als Hospital verwandten Jesuitennoviziates Convento de San Luis in Sevilla, entstanden (s. No. 108). Diese Kollegiatskirche mit ihrer über das Vestibül hinweggreifenden Empore stellt ein Mittelglied zwischen der jesuitischen Pfarr- und Kollegiatskirche dar.

136. Die baskische Hallenkirche

Gleichzeitig mit und neben der katalonischen Saalkirche hatte sich in den baskischen Gebirgstälern die gotische, dreischiffige Hallenkirche entwickelt. Für sie ist der dreiteilige Chorabschluß, der seitliche Kapellenkranz und die am Fußende zwischen die mächtigen, das Sterngewölbe tragenden Rundpfeiler gespannte Sängerempore bezeichnend. Die großartigste Vertreterin dieser gotischen Hallenkirchen ist die Pfarrkirche San Vicente in Vitoria. Sie wurde zum typischen Vorbilde für die baskischen Parochialkirchen. 6 mächtige Rundpfeiler teilen den Raum in drei Schiffe und vier Joche. Diese Rundpfeiler haben unten eine Basis, während sich oben in ihnen ohne Vermittlung die Deckenrippen totlaufen. Das letzte Joch enthält die Empore. Die beiden Pfeiler sind unterhalb der Empore wesentlich verstärkt, so daß die reiche gotische Brüstung in einiger Entfernung um die Säulen einem ornamentalen Bande gleich herumläuft. Die Wirkung ist sehr glücklich. Die Decken sind im ersten und letzten Joche Stern-, in den beiden anderen Jochen Kreuzgewölbe. Die Kreuzungspunkte und Rippenscheitel sind durch runde, bemalte Schlußsteine betont. Die Capilla mayor mit dem Hochaltare ist aus dem Achteck geschlossen, die Seitenschiffe werden durch je eine mit dem Hochaltar verbundene rechteckige Kapelle beendet. Als dann später die Renaissance auch in diese abgelègenen Gebirgstäler ihren Einzug gehalten hatte, hielt man dem zähen Festhalten am Alten der von ausländischer Beeinflussung ziemlich unberührt bleibenden baskischen Gebirgsvölker gemäß an dieser Kirchenbauart fest, wandelte nur die Pfeiler in die neue Stilform als gewaltige römisch-dorische Säulen um, über deren meist mit

Eierstab versehenem Kapitäl der Säulenschaft sich als Zylinder fortsetzte. In diesen Zylindern laufen sich die das Deckengewölbe tragenden halbkreisförmigen Gurtbögen und Rippen der Sterngewölbe tot. Bei der 46,80 m langen, 20,85 m breiten und 19,20 m i. L. hohen Pfarrkirche San Sebastian in Azpeitia gehören die gotischen Umfassungsmauern und der Turm einer früheren Zeit an. Die durch vorstehende Rippen ebenso wie in San Martin zu Santiago kassettierten Stutzkuppeln ruhen auf acht in den Raum gestellten dorischen Säulen, denen an den Umfassungswänden Halbsäulen entsprechen. In der 1540 erbauten 60/30 varas großen Pfarrkirche Nuestra Señora de la Antigua in Azcoitia — jetzt Sta. Maria la Real genannt — tragen acht ebensolche 13,95 m hohe dorische Säulen geputzte Stutzkuppeln, während die Kirchen von Zumarraga (Abb. 189) und die Pfarrkirche Sta. Maria zu Tolosa teils mit gotischen Sterngewölben, teils mit Kreuzgewölben und Flachkuppeln überwölbt sind. Ebenso wird die am 10. August 1559 von *Nicolas de Ribera* begonnene Pfarrkirche von Yunquera bei Toledo durch acht toskanische, die Gewölbe tragende Säulen in drei Schiffe geteilt. Nach einer kurzen Unterbrechung infolge von Geldmangel im Jahre 1571 wurden die Arbeiten bis 1584 fortgesetzt, in welchem Jahre wahrscheinlich Ribera starb. Am 21. Mai 1625 nahm *Juan de la Sierra* und *Alonso de Madrid,* gest. 13. Januar 1633, den Bau wieder auf, den schließlich *Baltasar Perez* und *Bernardo del Valle* vollendeten. Die Kirche zeigt, daß diese nordische Bauweise auch in den anderen Provinzen Eingang fand, daselbst jedoch stets als Einzelerscheinung auftrat. Die 1629 von *Juan Ortiz de Olaeta* vollendete, von *Juan de Arostegui* entworfene und begonnene Pfarrkirche von Deva in Guipúzcoa zeigt dieselbe Gestaltung: vier große dorische Säulen teilen den Raum in drei Schiffe, die Umfassungsmauern sind wie in Azpeitia noch zum größten Teile gotisch. Die von *Domingo* und *Joanes de Aranzaetrogui* 1571 vollendete Pfarrkirche von Rentería in der gleichen Provinz zeigt am deutlichsten den Zusammenhang mit dem ursprünglichen gotischen Bau, indem hier vor die gotischen Umfassungswände nach Art der Dienste aus dorischen Säulen gebildete Pfeiler gelegt sind, die den sechs großen, den



Abb. 189 Marienpfarrkirche in Zumarraga

Raum in sechs Schiffe teilenden dorischen Säulen entsprechen. Das Presbyterium dieser Kirche wurde später von *Francisco de Azurmendi* nach Zeichnungen des *Ventura Rodriguez* mit Marmor geschmückt, der Portalbau wurde 1625 nach Entwürfen des *Juan Gomez de Mora* ausgeführt. All diese Kirchen halten an der vom Raum aus zugänglichen, zwischen die Säulen des letzten Joches gespannten Empore für den Chor fest und zwar wurde dieselbe, wo es, wie augenscheinlich in Zumarraga, an Geld mangelte, durch einen Holzeinbau ersetzt. Den die Kirchen ganz oder teilweise umgebenden gedeckten Vorplatz fordert das regnerische Gebirgsklima. Als Material diente fast ausschließlich der blauschwarze heimische Marmor. Ob bei der Anlage dieser Bauten Einflüsse aus Brabant und Flandern, wo sich eine ähnliche Vereinigung von Gotik und Renaissance findet, maßgebend waren, ist unbekannt. (Vgl. Nr. 42: Marienpfarrkirche in Olivenza.)

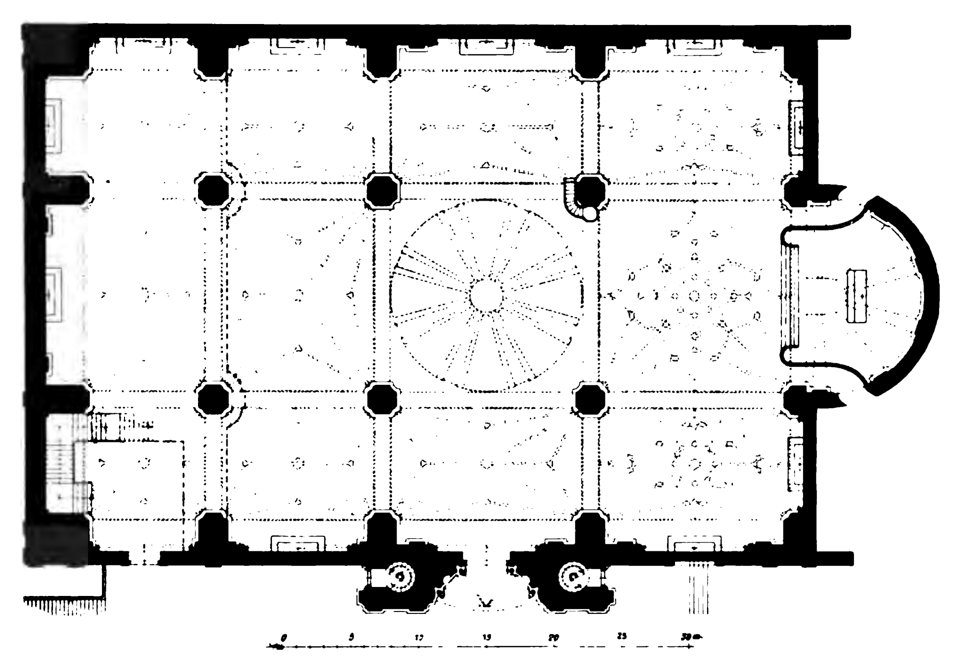


Abb. 190 Marienpfarrkirche in San Sebastian Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

137. Die Pfarrkirche Santa = Maria in San Sebastian =

Die 1743 an Stelle einer schon 1014 gegründeten, nach Zeichnungen des *Pedro Ignacio Lizardi* und *Miguel de Salezan* begonnene und 1764 von *Francisco Ibero* vollendete Pfarrkirche Santa Maria in San Sebastian bringt diese ganze Entwicklung in vollendet barocker Ausführung zum Abschluß (Abb. 190, 191). Die Pfeiler und Wände sind mit Kompositapilastern und einem reichen churrigueresken Hauptgesimse versehen, die Decke ist ein an die Gotik erinnerndes reiches Sterngewölbe, ein schlagendes Beispiel für die zu allen Zeiten der spanischen Kunst eigene dekorative Auffassung. Ähnlich wie in Vitoria, jedoch als balkonartige Vorkragung ist hier die Empore um die Pfeiler herumgeführt. Die Kirche ist am Fuße der die Stadt beherrschenden Citadelle mit der Längs- und einer Schmalseite in den Berg hineingebaut, so daß sich die seitliche Lage der Eingänge, wie bei den meisten dieser Hallenkirchen, aus praktischen, nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, aus künstlerischen Gründen ergab. Die

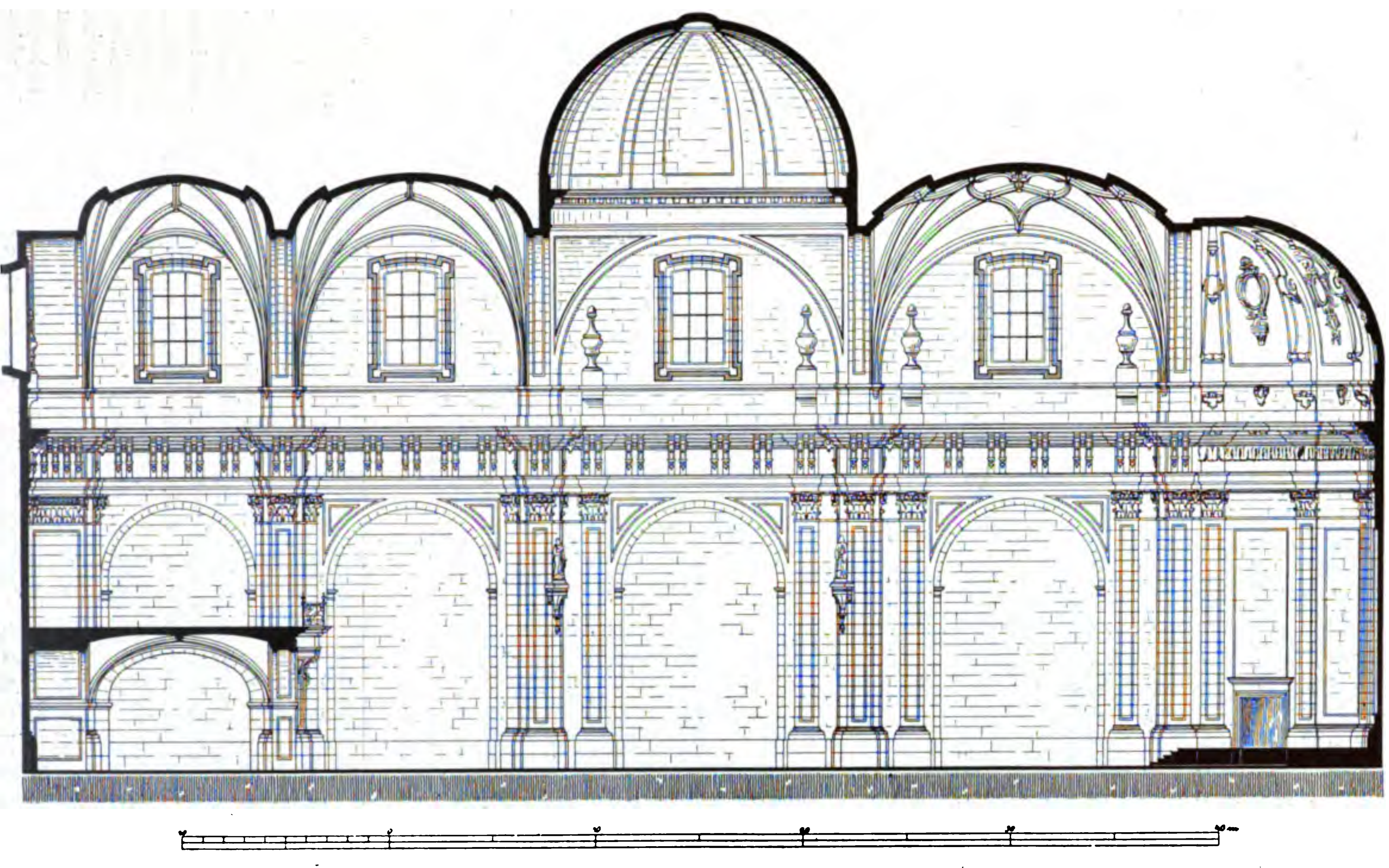


Abb. 191 Marienpfarrkirche in San Sebastian Querschnitt (Aufnahme des Verfassers)

Achse der einzigen, direkt auf die Kirche führenden Straße wurde als Hauptportal durch einen der Fassade vorgelegten Portalbau mit großer, außerordentlich reicher, von zwei Glockentürmen flankierter Rundbogennische betont. Die Detaillierung des Innern ist derjenigen von San Cayetano in Madrid sehr nahe verwandt. Neben heimischen Formen, wie besonders den in ganz Guipúzcoa gebräuchlichen Türmen, zeigt der churrigiereske Portalbau auch stark französische Anklänge, wie das im Grenzgebiete eine ganz natürliche Erscheinung ist. *Francisco Ibero,* der an der architektonischen Durchbildung dieses Baues den Hauptanteil hatte, war 1724 in Azpeitia als Sohn des Erbauers des Jesuitenkollegs von Loyola Ignacio de Ibero geboren. An dem Bau dieser prächtigen Kuppelkirche reifte Francisco bei seinem Vater zum Architekten heran, ohne gleich diesem je aus Guipúzcoa hinauszukommen. Der Italianismus seines Schaffens ist also nicht von der Madrider Akademie beeinflußt, sondern fußt ausschließlich auf dem Studium der heimischen Kunstwerke. Unter seinem Vater war er dann vom 14. März 1748—57 am Bau des Turmes der 1693 von *Lucas de Lonja* begonnenen, 1714—38 von *Tomas de Larraza* fortgesetzten Parochialkirche von Elgoibar tätig gewesen, woselbst er persönlich verschiedene Speicher, Friedhöfe etc. baute. 1767 führte er dann den Portikus an der Pfarrkirche San Sebastian von Azpeitia nach einem Entwurf des *Ventura Rodriguez* aus und baute die Sakristei dieser Kirche. Er starb in Azpeitia am 9. Mai 1795.

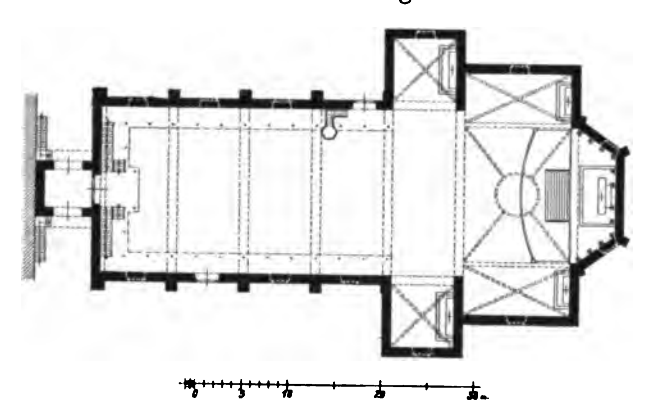


Abb. 192 Marienpfarrkirche in Saint Jean de Luz (Aufnahme des Verfassers)

Der Hauptrepräsentant des Churriguerismus in diesen Provinzen war *Tomas de Jáuregui* (gest. 1768 als 70jähriger in Cegama), der seit 1732 Guipúzcoa mit seinen Altären übersäte. In seinen Bahnen bewegten sich all seine Schüler, mit Ausnahme seines eigenen Sohnes *Miguel Antonio de Jáuregui,* des Zeichenlehrers am Seminar von Vergara.

138. Die baskischen Predigtsäle und die dominikanische Ordensregel

All diese nordischen Hallenkirchen sind echte katholische Pfarrkirchen, d. h. Messe und Predigtsäle. Am befriedigendsten sind die Bedingungen der Predigträume in den Predigtsälen der baskischen Fischerdörfer mit ihren bis an die Holzdecke reichenden Emporen gelöst. Die beiden großartigsten sind die beiden Parochialkirchen von Saint Jean de Luz (Abb. 192). An einen rechteckigen, an allen drei Seiten mit zwei bis drei Holzemporen umgebenen Saal, der mit einer manchmal durch Steingurte getragenen Holzdecke überspannt ist, legt sich der überwölbte Altarraum, an den sich seitlich, dem Querschiffe entsprechend, kleine Seitenaltarnischen anreihen. Am Kopfende stehen drei Altäre und zwar der mittelste als Hochaltar in einer sich an den Raum anlegenden rechteckigen oder einer aus dem Achteck geschlossenen Nische. In letzterem Falle nimmt die Hochaltarnische die ganze Schiffbreite ein und ist der rechteckige Altarraum für die beiden seitlichen Altäre über die Schiff-

breite hinaus erweitert. Die Kanzel stand ursprünglich von den Emporen getrennt in der Achse der Kirche, mitten zwischen Chor und Stufen oder am Ende der Emporen, wurde aber hier und da später in den eigentlichen Gemeinderaum weiter hineingerückt. Am Fußende der Kirche befinden sich die Emporentreppen. Der Turm steht gleichfalls am Fußende an die Kirche angelehnt. Der Umstand, daß der Gemeindesaal mit Holz überdeckt ist, während der Altar und Chorraum gewölbt sind (Abb. 193), beweist, daß wir es hier mit dem Urbilde der dominikanischen Predigtkirchen nahe verwandten Bauten zu tun haben (Abb. 194), denn die vom Capitulum generalissimum zu Paris im Jahre 1228 als liber consuetudinum



Abb. 193 Marienpfarrkirche in Saint Jean de Luz

zusammengestellten, 1238—40 von Raymund von Pennafort zu einem verloren gegangenen Kodex geordneten, und 1256 vom General Humbert einschließlich der Nachträge von 1240—56 als corpus der gesamten Liturgie herausgegebenen Konstitutionen des Predigerordens (vgl. Denifle, Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters I. S. 165—226), ordnen im 35. Kapitel der zweiten distinctio an: „Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri, ita quod murus domorum sine solario non excedant in altitudine mensuram XII pedum, et cum solario XX, ecclesia XXX, et non fiat lapidibus testudinata, nisi forte super chorum et sacristiam. Si quis de cetero contrafecit, pene gravioris culpe suabiacebit. Item in quolibet conventu tres fratres de discrecioribus eligantur, sine quorum consilio edificia non fiant.“ Unter Nr. 1249 der Nachträge und Änderungen der 1238—40 von Raimund von Pennafort niedergeschriebenen Konstitutionen (vgl. A. f. L. u. KG. Bd. V. S. 531—564) steht zwar: „Finita autem lectione in matutinis, nisi fiat officium de mortuis, ille qui legit, inter pulpitum quod est in

medio chori et gradus inclinationem faciat, vel prosternet se pro tempere.“ Das Vorlesungspult, die Kanzel, stand demnach in der Mitte des Chors hinter den Stufen, d. h. aber auch in der Achse des Hochaltars. Die ursprünglichen Kanzeln sind also von einer späteren Zeit entfernt und durch die jetzigen in den Gemeinderaum hineingestellten Barockkanzeln ersetzt worden. Diese baskischen Landkirchen sind nicht datiert, doch läßt die Formgebung darauf schließen, daß sie ungefähr gleichzeitig mit den, oder etwas später als die Hallenkirchen von Azpeitia etc. entstanden sind. Auffallend ist nur, daß die Überwölbung des Chores z. B. in dem reichen Sterngewölbe des letzten Joches der Pfarrkirche von San Sebastian noch nachklingt, daß man aber in dieser späteren Zeit keine Neigung verspürte, entschieden auf jenen idealen, wenn auch mehr protestantischen Predigtkirchen-Typus zurückzugreifen.



Abb. 194 Innenansicht einer baskischen Fischerkirche

139. *Die Holländer Van de Beer und Jaime Bort*

Das jesuitische Beispiel blieb nicht ohne Nachahmung. Neben *Carlos Fontana,* als Hauptrepräsentanten des Italianismus auf spanischem Boden, waren es zwei Holländer, die an zweien der größten Aufgaben ihre heimischen Formen auf den neuen Boden, dem Geschmacke der neuen Heimat angepaßt, verpflanzten. Ein riesiges Rechteck von 185 zu 147 m nach Gestoso y Perez und 184,43 zu 146 m nach Madoz bei 16,72 m Höhe, in dem sich um verschiedene Höfe die langen, von zwei Pfeilerreihen geteilten Fabriksäle gruppieren, ist die von dem Holländer *Juan Wandembourg* oder *Wandemburg* oder *Wandembor,* nach andern *Wandember, Vanderbeer* oder *Van de Beer* entworfene und begonnene und bis 1725 erbaute, von *Vicente Acero* fortgesetzte, aber erst 1757 von *Juan Vicente Catalan y Vengoechea* vollendete Tabakfabrik in Sevilla (Abb. 195). Die ursprüngliche Wirkung dieses Werkes ist dadurch sehr beeinträchtigt worden, daß man den tiefen, den ganzen Bau umgebenden, mit einem Kostenaufwande von 1493311 Realen 17 Maravides am 24. November 1770 vollendeten Graben, über den eine Brücke nach dem Portale hinüberführte, ebenso wie beim Louvre ausgefüllt hat. *Van de Beer* erbaute auf einem hohen Sockel einen riesigen, aus Erdgeschoß, Mezzanin und Obergeschoß bestehenden Palast, nur in der Mitte und an den beiden Ecken mit schwachen Risaliten. Durch die ganze Höhe hindurchgreifende, im Gesims sich verkröpfende und über der als Balustrade dekorierten Attika mit Vasen bekrönte, pilasterartige Lisenen gliedern die Wand. Die Mittelachse enthält die



Abb. 195 Tabakfabrik in Sevilla (Nach Junghaendel-Gurlitt)

große Einfahrt und ist als solche durch seitliche, gepaarte Säulen in beiden Geschossen, einen Balkon im Obergeschoß, sowie einen starkverkröpften, wappengeschmückten Spitzgiebel mit der bekrönenden Statue der Fama und Blumenvasen betont, während die Ecken durch Obelisken herausgehoben werden, die über den Pilastern stehen. Die Architektur dieses riesigen Fabrikpalastes verrät trotz vieler churrigueresker Anklänge an den spanischen Formenreichtum, besonders im Portalrisalit, die niederländische Abstammung seines Schöpfers. Die Fensterachsen der Hauptfront, 7,40 m, entsprechen an Weite denen des Palazzo Pitti in Florenz.

Die von *Jaime Bort* der 1358 an Stelle einer maurischen Moschee gegründeten dreischiffigen, gotischen, aber 1521 zum Teil modernisierten Kathedrale in Murcia vorgebaute Fassade ist eine kolossale, pyramidal sich aufbauende Giebelkulisse, die an großzügig theatralischem Reichtum, wie an meisterhafter Verschmelzung holländischer und spanischer Motive alle anderen spanischen Kirchen und Palastfassaden übertrifft, selbst die weit feinere, künstlerisch ungleich höher stehende Fassade von Valencia (Abb. 196, 196a). Das spielerische Durchdringen verschiedener, in sich schon zu höchstem borrominesken Reichtum gesteigerter Motive charakterisiert Bort als einen geschickten, aber nicht eben geistvollen Dekorateur, der alle Anregungen seiner alten und neuen Heimat seiner Kunst dienstbar zu machen wußte.

140. Vicente Acero, der letzte Churriguerist

Der letzte Vertreter des Churriguerismus war *Vicente Acero,* der Schöpfer der 1720 begonnenen Kathedrale in Cadiz, der unbestreitbar großartigsten, in sich am harmonischsten abgeschlossenen Raumschöpfung des Churriguerismus. Im Wechsel der Zeiten wurde jedoch, soweit möglich, die ursprüngliche Formgebung des Werkes gegen eine neue vertauscht. Es ist daher als Brücke vom Churriguerismus zu dem von San Fernando ausgehenden, klassizistisch akademischen Barock erst später zu behandeln.

Getreu nach *Aceros* Entwurfe wurde nur die Fassade der Kathedrale in Málaga (Abb. 197) mit ihrer Freitreppe ausgeführt, bei der ihm durch den schon vorhandenen Bestand die Hände gebunden waren. Der Entwurf zu dieser 1528 begonnenen Kathedrale wird *Diego de Silo* wegen verschiedener Ähnlichkeiten mit Granada, namentlich in der Pfeilerbildung, zugeschrieben, auch weil der Bau begonnen wurde, bevor *Juan Bautista de Toledo* nach Spanien heimkehrte (1553). Beglaubigt ist nur, daß 1526 der arquitecto mayor von Toledo, *Maestre Enriquez,* ein Gutachten über die Zeichnungen abgab. Bis 1554 ist der maestro mayor unbekannt. 1554 kam *Hernan Ruiz* aus Cordoba, 1562 erhielt *Diego Vergara* die Oberleitung und wurde ihm *Domingo de Ibarra* für die Bauführung beigeordnet. Schon 1555 war er nach Sevilla als Sachverständiger berufen worden, 1562 hatte er die Fleischhalle in Medina del Campo vollendet. Nach seinem Tode 1582 trat sein Sohn gleichen Namens in seine Stelle, der den Bau bis zur Übergabe des Langhauses fortsetzte. Nach einer längeren Bauunterbrechung begann er 1592 den Chor, den nach seinem 1598 erfolgten Tode sein Nachfolger *Pedro Diaz de Palacio* so weit führte, daß er, obgleich noch unvollendet, am 5. Juni 1631 eingeweiht werden konnte. Sicher erwiesen ist freilich nur, daß Palacio 1632 den Posten des Dombaumeisters innehatte. Ungefähr ein Jahrhundert lang blieb der Bau liegen. Über diese Zeit fehlen alle Nachrichten, doch wissen wir, daß ihn das Erdbeben von 1680 arg mitgenommen hatte. Als 1719 der Dombaumeister von Granada, *Josef Bada,* nach Málaga berufen wurde, um den Bau zu vollenden, waren alle Pläne verloren gegangen, so daß er neue Pläne anfertigen mußte, nach denen der Bau vollendet wurde. Auf diese gehen wohl die von zwei Rundtürmen flankierten Seitenportale und die Verschiedenheit der Kapitäle zurück. Mit der Erstellung der Fassade wurden andere Künstler beauftragt. *Ayalas* Entwürfe hierzu wurden am 15. April 1724 verworfen und ihnen die Pläne des Schöpfers der Kathedrale von Cadiz, *Vicente Acero* (gest. 1722 nach Llaguno?), vorgezogen und *Josef Bada* (gest. 1756) bzw. *Antonio Ramos* (gest. 1782) mit der Ausführung betraut. Die sich eng an die gotischen Kathedralen anschließende Grundrißbildung ist aus Abb. 4 ersichtlich. Zwei quadratische, von einem achteckigen Geschoß mit Kuppel und Laterne bekrönte, 84 m hohe Türme flankieren die zurückliegende Fassade, indem sie zwischen sich einen terrassenartigen Vor-

Abb. 196 Kathedrale in Murcia Fassade (Phot. Lacoste, Madrid)

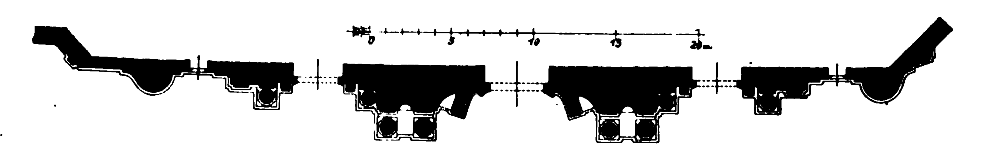


Abb. 196a Kathedrale in Murcia Fassade (Aufnahme des Verfassers)

hof bilden. In der Massenkomposition war Acero bei seinem Entwurfe an Siloes bestehenden Bau gebunden und mußte daher in das vorhandene Bauprinzip seine



Abb. 197 Kathedrale in Málaga Fassade (Phot. Lacoste, Madrid)

Barockdekoration einfügen. Auf hohen Postamenten stehende gepaarte korinthische bzw. Kompositasäulen teilen die Fassade der inneren Raumgliederung entsprechend in drei Achsen. Dazwischen befinden sich in der unteren Hälfte

tiefe Rundbogennischen, und zwar in der Mitte ein Korbbogen, seitlich hochgestelzte Rundbögen, in die Acero seine reichen, die ganze Fläche füllenden Barockportale einstellte. In der oberen zweigeschossigen Hälfte wiederholt sich die Anordnung der Gadenfenster, d. h. unten je drei gekuppelte und darüber je ein von kreisrunden Fenstern begleitetes Rundbogenfenster, jedoch in der Acero eigenen Formensprache geschmückt. Den letzten Abschluß sollte ein über der Mittelachse sich aufbauender Giebel bilden, der ebenso wie der rechte Frontturm unvollendet liegen geblieben ist. Diese Dekoration bietet keine neuen Gedanken, sie ist vielmehr ein eklektisches Verquicken der sämtlichen im spanischen Barock geschaffenen Formengedanken: die segmentförmigen, verkröpften Verdachungen stammen aus Gerona, die herabhängenden, laubsägebrettartig ausgeschnittenen Kartuschen und Konsolen hatten in Galizien ihre höchste Vollendung gefunden, in den ohrenartigen Umrahmungen wirkt die Oviedenser Schule nach. Es ist der letzte müde Versuch, aus dem bestehenden Formenschatz durch Häufung neue Werte zu schaffen. Aber die letzten Konsequenzen waren schon gezogen, so daß ein Überbieten des Bestehenden auf dem alten Wege nicht mehr möglich war. Die Unmöglichkeit, die Phantasie zu höheren Leistungen zu steigern, führte, wie überall, wo ein solcher Gipfel künstlerischer Entwicklung erreicht ist, zur Formermüdung. Daß der Rückschlag sich aus dem Auslande seine Kraft holte, hat seinen Grund darin, daß in politischer, kommerzieller und kultureller Beziehung sich der Schwerpunkt von der Iberischen Halbinsel nach dem jüngeren, mächtigeren Nachbarstaate verschoben hatte.

141. Die spanische Monarchie, das erstarkende französische Königtum

In Spanien waren durch den inneren Kampf gegen die Mohammedaner Staat und Kirche zu einem untrennbaren Ganzen verwachsen, dessen absolutes Haupt den Schutz des Katholizismus, selbst gegenüber den Päpsten, als seine höchste, heiligste Pflicht betrachtete, da hierauf seine eigene Macht und Existenz beruhten. Der Stolz, Beschützer des wahren Glaubens zu sein, hatte das Bewußtsein des ganzen Volkes durchdrungen. Die Kräfte der Nation, vor allem auch der Literatur, hatten sich nach dieser rein theologischen Seite entwickelt, und als sie ihr Ziel nicht erreichen konnten, hörten sie allmählich auf, überhaupt noch wirksam zu sein. Mit dem Scheitern dieser Tendenz fiel die ganze Nation in sich zusammen. In den übrigen europäischen Staaten war im 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts auch das kirchliche Prinzip das vorwaltende gewesen, gleichgültig ob sie am römischen Stuhl festhielten oder sich der neuen Lehre zuwandten, denn die protestantischen Staaten ergriffen die neue Lehre mit demselben Eifer. Die neue Lehre war ihnen wie jenen die alte, Gesetz, aus dem heraus sie sich in großen Konflikten neu gestalteten. Und nachdem die rein theologische Seite dieser neuen Geistesbewegung von den Dogmatikern zu einem handgreiflichen, unerschütterlichen Kanon auskristallisiert war, wandte man sich hier wieder mehr der lange von der Theologie zurückgedrängten Philosophie, Naturwissenschaft und Staatskunst zu. Gerade auf dieser weltlichen Richtung, die der protestantische Norden, an seiner Spitze die kleine, vom Mutterland unter schweren Opfern befreite Provinz Holland, nahm, beruht das Emporkommen dieses kleinsten unter den Großstaaten. Im Mutterlande waren alle geistigen Kräfte, aller Stolz darauf konzentriert, eine in sich abgestorbene Weltanschauung mit höchster Anspannung am Leben zu erhalten, oder vielmehr ihr neue Lebenskräfte zuzuführen. Man überließ, von dem mittelalterlichen Kreuzfahrerstolz erfüllt, die Arbeit, Industrie und Handel in der Heimat wie in den Kolonien, so nötig sie auch für das Dasein des Landes waren, noch ganz und gar den Fremden. Das kleine Holland wandte sich dagegen, zum ruhigen Besitze einer aus dem Zeitgeiste und dem

innern Bedürfnis der Nation herausgeborenen Weltanschauung gelangt, dieser weltlichen, vom Mutterlande vernachlässigten Seite zu. In überraschend kurzer Zeit des Friedens erlangte es das Übergewicht im Welthandel, in der Schiffahrt. Damit flossen den Holländern große Reichtümer zu, wodurch sie zu ihrer glänzenden kulturellen Rolle befähigt wurden. Daß sie diese nicht dauernd behaupten konnten, lag im Fehlen der Vorbedingung zu jeder Weltherrschaft, in der Ausdehnung ihres Gebietes. Von den Mächten, die diese besaßen, zersplitterte Deutschland damals in furchtbaren inneren Kämpfen seine Kräfte, während Frankreich schon frühe zu einem das ganze Land zusammenfassenden Königtume gelangt war. In der grundsätzlichen Trennung von Religion und Politik lag im Gegensatze zu Spanien die bezeichnende Sonderart der französischen Monarchie. Im Innern war Frankreich katholisch, aber es duldete die Hugenotten so lange, bis sie, im Besitze eigener Festungen, für das durch Richelieu und Mazarin immer mehr erstarkende absolute Königtum von Gottes Gnaden eine Gefahr wurden und zum Staat im Staate sich auszuwachsen drohten, während es in der äußeren Politik stets, besonders im Dreißigjährigen Kriege, mit den Protestanten paktierte. Daß die Protestanten der anderen Länder sich mit der Unterdrückung der Hugenotten zufrieden gaben, beweist nicht nur den weltlichen Umschlag in diesen Ländern, es zeigt vor allem auch, wie sehr sie gerade dem Übergewichte der katholischen spanischen Monarchie gegenüber eines starken französischen Königtums bedurften. Dieses Königtum war von den ihre Könige regierenden Ministern Richelieu und dann Mazarin zu seiner höchsten Vollendung entwickelt worden. Ludwig XIV. setzte nur die Arbeit dieser Minister fort. Sehr bald sollten die Nachbarstaaten diese wachsende Macht fühlen, indem Deutschland durch den Westfälischen Frieden verschiedene blühende Provinzen verlor und Spanien durch den Pyrenäischen Frieden, der gleichfalls Mazarins Werk war, sowohl seine Stellung am Niederrhein aufgeben, als auch sich zur Vermählung der Tochter Philipps IV., Therese, mit Ludwig XIV. verstehen mußte. Da Philipps IV. degenerierter Sohn schon vor seinem Vater ohne Nachkommen starb, hatte durch diese welthistorische Ehe der König von Frankreich und mit ihm die Bourbonen den berechtigten Anspruch auf Spanien mit all seinen Besitzungen als Erbe erworben. Ludwig erachtete sich dadurch berechtigt, die spanischen Provinzen, die er für die Existenz Frankreichs für nötig hielt, wie z. B. die Franche Comté, seinem Lande einzuverleiben, ebenso wie er auch Hollands und Deutschlands Besitz zu dem Zwecke verringerte. Die Grundlage dieser äußeren Erfolge bildete die innere, kulturelle und kommerzielle Erstarkung des Landes. Die erste Tat auf dem Weg zur Stählung des nationalen Bewußtseins war die Gründung der Académie Française, indem Richelieu es verstand, eine ursprünglich nur zufällige Vereinigung von Privatleuten zur Hebung der französischen Sprache zum dauernden Nationalinstitut zu erheben. Während die spanische Poesie sich an der, oder wenigstens in Gemeinschaft mit der Kirche entwickelt hatte, lag in der Konfessionslosigkeit dieser ursprünglich aus Hugenotten und Katholiken bestehenden, von weltlich nationalen Absichten erfüllten Vereinigung der Lebenskeim für die in kurzem zu schönster Blüte entfaltete französische Literatur begründet. Kurzsichtige, immer nur auf augenblicklichen Vorteil bedachte Verordnungen hatten zur Folge gehabt, daß Spaniens Handel — im Mutterlande wie in den Kolonien — in die Hände von Ausländern übergegangen war. Mazarins Schüler Colbert richtete sein Hauptaugenmerk darauf, den Handel von Staats wegen zu stärken, damit er nicht wie in Holland den Zufällen des Augenblickes ausgesetzt sei. Um die Schätze der übrigen Welt an sich zu ziehen und zu erreichen, daß die heimischen wie auswärtigen Produkte in Spanien möglichst wohlfeil zu kaufen seien, hatte man die heimische Industrie durch sehr hohe Ausfuhr- und verhältnismäßig niedrige Einfuhr-

zölle gelähmt, ja teilweise vernichtet. Dagegen war Colbert, der Schöpfer des Prohibitiv- und Merkantilsystems, darauf bedacht, die Produkte des Auslandes vom französischen Markte möglichst auszuschließen, dafür aber den ausländischen Markt mit französischen Fabrikaten zu überschwemmen. Unterstützt durch die Begabung der Franzosen, ansprechende gefällige Arbeiten zu erzeugen, gelang es ihm auch wirklich, die heimischen Kräfte so zu stählen, daß die europäische Industrie in Frankreich ihren Mittelpunkt fand. Die Franzosen wurden die Herren der Mode und überflügelten nun den gefährlichen Wettbewerb der Italiener im Handel. Das Ziel des Merkantilismus, den Reichtum des Landes an Edelmetall zu steigern und gleichzeitig zu verhindern, daß Gold außer Landes ging, wohl aber dafür zu sorgen, daß es ins Land fließe und damit die Stärkung der Steuerkraft, war erreicht. Eine sehr geschickte, im absoluten König gipfelnde Durchbildung der Verwaltung und eine das Volk weniger bedrückende Neuregelung des Finanzwesens brachte es dahin, daß im Gegensatze zu Spanien die Staatskasse stets gefüllt war. Die Annahme, daß die Blüte des Gewerbes durch den raschen Umsatz des Edelmetalls innerhalb der Landesgrenze bedingt sei, machten dem Könige und seinen Ministern den Prunk in Festen und Bauten, kurz das Beschützen der Künste zur Pflicht. Der Spaltung des Landes in ein hugenottisches und katholisches entsprach der niederländische und der italienische Einfluß, die Hugenotten und die Pariser Hofkunst. Aber während man gegen die Vlamen als die Söhne der in Frankreich einverleibten Provinzen nie eine Abneigung empfand, sie vielmehr zur Hebung der Textilindustrie heranziehen mußte und sie die eigentlichen Hauptträger der Kunst wurden, studierten die Franzosen wohl in Rom, ließen die Italiener aber ungern zu einflußreichen Stellungen gelangen. Die von *Charles Lebrun* geführte Pariser Hofkunst brachte die ganze höfische Lebensverfeinerung in all ihren Erscheinungsformen zum Ausdruck. Die auf *François Mansart* fußende Hugenottenkunst zeigte, zu welch geistreich originellen Gebilden man auf dem Boden der Vitruvianischen Strenge gelangen konnte. Durch die von *Charles Errard* gegründete französische Kunstakademie in Rom wurden die Blicke der Franzosen auf die Antike gerichtet, bis *Claude Perraults* Sieg über *Bernini* die Überlegenheit der Franzosen über die Italiener, von Paris über Rom, für die Welt bekundete. Die Reinheit des Klassizismus gegenüber der römischen Schule Borrominis auf der Vitruvianischen Basis wieder herzustellen, hatte sich die 1671 von *François Blondel* gegründete Académie Royale de l'Architecture zur höchsten Aufgabe gemacht. Besonders in der Innenkunst stieß diese akademische Kälte zunächst auf den heftigsten Widerspruch, während *Jules Hardouin-Mansart,* dem Neffen des großen Hugenotten, als Hauptvertreter der höfischen Richtung die führende Rolle zufiel, zumal nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes 1685 die Hugenotten ihre Heimat verließen. In Frankreich gelangte die Hofkunst nun zur ungeschmälerten Herrschaft, während die Hugenotten mit der französischen Industrie auch ihre Kunst in jene Staaten übertrugen, die ihnen eine neue Heimat boten. An diesen Segnungen konnte natürlich Spanien keinen Anteil erlangen. Daß hier der künstlerische Umschwung sich nicht aus dem Volke heraus entwickelte, sondern vom Throne herab befohlen wurde, entspricht ganz dem Absolutismus im Reiche.

142. Spaniens Niedergang

Der Traum von Spaniens Weltmacht war durch den unbegreiflichen Leichtsinn unbegabter Könige und die Gewissenlosigkeit ihrer Günstlinge geschwunden. Aber während das einst mächtigste Reich in seinen Grundfesten erzitterte, während von außen der Feind anrückte, im Innern sich Portugal und Katalonien losrissen, Andalusien sich empörte, Italien sich erhob und die Holländer die Kolonien

plünderten, feierte der Hof im Buen Retiro glänzende Feste, bei denen Dichter den König verherrlichten und schöne Frauen all jene Reize entfalteten, für die Philipp IV. so empfänglich war, daß selbst der Papst nicht die Nonnen vor ihm schützen konnte; stritt sich das Volk, ob der Apostel Jakobus allein oder Jakobus gemeinschaftlich mit der hl. Therese Schutzpatron von Spanien sein sollten. Während die Ergebnisse der Silberflotten und damit die Haupteinnahme des Landes sanken, verschlangen die Feste im Buen Retiro große Summen, kostete z. B. allein die auf dem großen See des Buen Retiro 1637 abgehaltene Regatta 800000 Dukaten; schließlich verzehrte der Hofhalt des Königs fast alle Einnahmen des Mutterlandes. Für die steigende Unzufriedenheit der Nation blieb man blind. *Mariana* wurde wegen seiner Offenheit gefangen gesetzt. 8 Monate langes Gefängnis und Verbannung erhielt 1628 *Quevedo* wegen der Angriffe auf den König und die Regierung in der Schrift: „Die Politik Gottes und die Regierung Christi". In der Verbannung widerlegte er all seine Gegner durch dss erste 1852 gedruckte Buch: „Santiago für sein Schwert". Dem Olivarez warf er vor, er solle den jungen König besser unterrichten. Der begeisterte Hymnus an die heilige Therese, mit dem er schließt, ist echt spanisch. Ein Arbeiter stürzte vor der Kirche de la Encarnacion dem König zu Füßen, um ihn vor seinen Ratgebern und dem Niedergange der Nation zu warnen. Der Monarch war und blieb blind für die politische Lage wie für die schamlosen Unterschleife seiner rasch hintereinander sich ablösenden Günstlinge. Der Herzog von Lerma mußte seinem eigenen Sohne weichen, dieser wiederum dem angesichts der höchsten Not im Alter plötzlich frömmelnden Grafen Herzog von Olivarez, der nie anders als knieend seinem im Bett liegenden König Vortrag hielt. Und auch dieser wiederum seinem eigenen Neffen, dem Grafen Luis de Haro. Die Königin-Regentin Mariana erwählte während der Unmündigkeit ihres Sohnes den deutschen Jesuiten P. Bernhard Nithard zum allmächtigen Herrn, der selbst die gesetzlich nur für Spanier vorbehaltenen Ämter, wie die Großinquisitorwürde, trotz des päpstlichen Verbotes innehatte, ja sogar nach seiner Verdrängung durch Philipps IV. unehelichen Sohn Don Juan de Austria, Gesandter in Rom, den Kardinalshut von Ildefonso 1692 zu erlangen wußte. Die Kinderlosigkeit der beiden Ehen Karls III. wurde vom Volke als Verhexung ausgelegt und vom französischen Botschafter zu einem Aufstande benutzt, durch den die österreichische Partei vom Hofe verjagt wurde. Durch religiöse Bedenken und die päpstliche Entscheidung wußte Portocarrara den weichen König dazu zu bestimmen, daß er am 21. Oktober 1700 Spanien den Bourbonen vererbte. Aber trotz dieses politischen wie finanziellen, vom Scheine geborgten Reichtums lebenden Niederganges entfaltete sich gerade jetzt die spanische bildende Kunst zur schönsten nationalsten Blüte. Die Dichtkunst freilich war durch ihre theologische Färbung in sich erstorben und die beiden bedeutendsten wissenschaftlichen Arbeiten der ganzen Epoche erschienen in Rom. Auf seine 1659 erschienene Schrift: „Über die Verbannung als Strafe" hin hatte Philipp IV. den Geschichtsforscher und Kenner des kanonischen Rechtes *Nicolaus Antonio* (geb. 26. Juli 1617 in Sevilla, gest. in Madrid am 13. April 1684) nach Rom 1659—79 gesandt. Von seinem schon 1649 begonnenen, seinerzeit einzig in der ganzen Welt dastehenden Werke: „Die spanische Bibliographie" erlebte er selbst nur die Herausgabe der „Bibliotheca Hispana Nova", die in zwei Bänden die spanischenn Schriftsteller von 1500—1672 alphabetisch geordnet behandelt. Erst 1696 wurde die Bibliotheca Vetus (2 Bde.), auf Kosten eines Freundes in Rom gedruckt. Sie bringt 1300 Schriftsteller seit Kaiser Augustus bis 1500. Gegen Hier. Ramon de Higuera und seine Nachfolger, die „spanischen Geschichtsbaumeister des 16. und 17. Jahrhunderts", schrieb er die „Censura de historias fabulosas". Auch hierfür fand sich erst 1742 ein Verleger.

NEUNTES KAPITEL

Das vitruvianisch-klassizistische Barock

143. Die Bourbonen und die Kunst

Portocarraras diplomatischen Sieg realisierte Ludwig XIV. 1711—14 in langen, die künstlerischen Kräfte des Landes aber keineswegs lähmenden Kämpfen und setzte durch, daß sein Enkel Philipp von Anjou und damit die Bourbonen den spanischen Thron bestiegen. Spanien verlor dabei an England Gibraltar und Menorca, und an den Kaiser zunächst nur die Niederlande, Mailand, Neapel, Sardinien und 1720 auch Sizilien. Spaniens Vorherrschaft in Europa war damit endgültig gebrochen. Mit der neuen Dynastie brach wie in der Politik so auch in der Kunst eine neue Ära an. In Italien wie Frankreich hatte die palladianische über die michelangeleske Tendenz, Bernini über Borromini und wiederum Perrault-Vitruv über Bernini gesiegt. Die Erfolge, die sowohl die französische wie italienische Kultur in der ganzen Welt errungen, hatten beiden Nationen das Gefühl einer unbedingten Überlegenheit verliehen. Der Bourbone Philipp V. und seine Gattin Elisabeth von Parma aus dem Hause Farnese mußten daher im Churriguerismus eine rückständige Kultur erblicken. Um ihr neues Land möglichst schnell auf die Höhe ihrer eigenen Heimat zu erheben und selbst mit dem glänzenden Hof von Versailles in Wettbewerb treten zu können, mußten der Kunst völlig neue Kräfte zugeführt werden. Man berief daher aus dem Auslande die hervorragendsten Künstler und stellte sie auch vor entsprechende Aufgaben. Um ein neues Geschlecht heranzubilden, gründete man im ganzen Lande nach dem Pariser Vorbilde Kunstakademien. Von oben herab war dem Lande eine neue Kunst befohlen worden und der absolutistisch regierte Staat gehorchte willig, wenn man auch nicht vergessen darf, daß sich dieser Rückschlag schon innerhalb des Churriguerismus vorbereitet hatte. Charakteristisch für Spaniens rein dekorative Kunstauffassung ist es, daß das Streben des ganzen Churriguerismus, der in der Grundrißanordnung zumeist zähe am alten, strengen Schema festhielt, weniger auf das Entwickeln neuer barocker Raumbildungen, als auf die rein zeichnerisch dekorative Seite des Kunstschaffens gerichtet war, und daß erst jetzt, wo man die Bauten in der offiziellen klassizistischen, immer mehr an nüchterne Kälte streifenden Kunstform entwarf, sich in der Grundrißdisposition das während des Churriguerismus vom Übermaß des Formendranges gleichsam erstickte oder wenigstens zurückgedrängte barocke Raumempfinden Bahn brach.

= 144. San Ildefonso in = La Granja Teodoro Ardemans

Eine günstige Gelegenheit zur Durchführung des königlichen Planes boten die Bauten von La Granja, Madrid, Riofrio und Aranjuez. Valsain war eine beliebte alte Sommerresidenz und Jagdschloß der kastilischen Könige. 1450 ließ Enrique IV. die Eremitei San Ildefonso mit einer Meierei (= granja, daher der jetzige Name) bauen. Am 28. Juli 1477 schenkten die katholischen Könige Eremitei wie Meierei dem Hieronymitenkloster Porral als Sommeraufenthalt für die Mönche. Als Philipp V. nach Beendigung des Erbfolgekrieges bei einem Ausfluge von Valsain aus dahin kam, war er von der großartigen Natur und den uralten Nadelwäldern so entzückt, daß er sich neben der Eremitei eine Unterkunftshütte bauen ließ, aus der dann später das königliche Schloß des real Sitio de San Ildefonso in La Granja bei Segovia entstanden ist (Abb. 198). Zu dem Zwecke kaufte er am 23. März 1720 die Eremitei, Meierei und das zugehörige Gelände dem Konvente wieder für eine Jahresrente von 1000 Dukaten

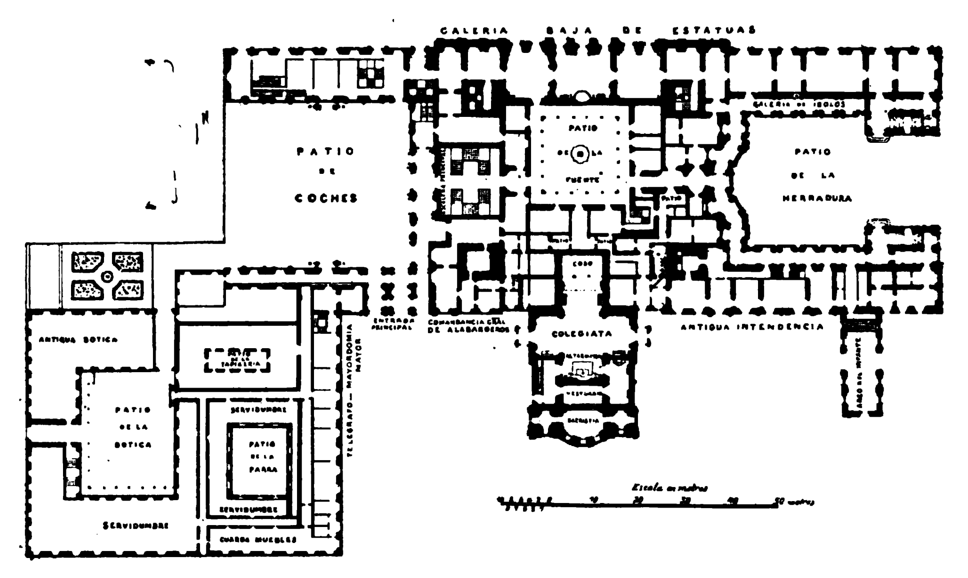


Abb. 198 Real Sitio de San Ildefonso in La Granja bei Segovia (Nach Breñoso y Castellernau)

und 100 Scheffel Salz aus den Salinen von Atienza ab und vergrößerte später, als die Bauten schon längst im Gange waren, am 27. Sept. 1723 und 1735 das Gelände durch den Erwerb der umgebenden Waldungen. Sein durch bittere Enttäuschungen und schwere körperliche Leiden gereifter Entschluß, der durch dauernde blutige Kriege ihm verleideten Krone zu entsagen und den Rest seines Lebens ganz religiösen Übungen und Betrachtungen zu widmen, mag das Grundmotiv zur Gründung dieses Schlosses gewesen sein. Ein Gegenstück zu Philipps II. Escorial wollte er gründen; aber der an Ludwig XIV. lebensfrohem Hofe aufgewachsene, an höchste Lebensverfeinerung gewöhnte Monarch schuf ein zweites, in vielen Punkten prächtigeres Versailles. Eine geeignete Kraft für die Ausführung seines Planes fand er in dem Maler und Architekten *Teodoro Ardemans*, der als Sohn eines in der Leibgarde stehenden Deutschen 1664 zu Madrid geboren war. Er selbst diente in dieser Garde. Bei Claudio Coello hatte er Malunterricht genossen und im Jesuitenkolleg Mathematik und Architektur studiert. Als Maler wurde er höher als Pedroso Atanasio Bocanegra geschätzt. 1689 zum Dombau-

meister von Granada ernannt, beschäftigte er sich während dieser Zeit hauptsächlich mit Zivilbaukunst und hydraulischen Arbeiten. 1691 erhielt er eine Berufung als Stadtbaurat von Madrid, am 21. März 1694 nach dem Tode Donosos an die Kathedrale in Toledo und seit 1700 wieder nach Madrid, endlich ernannte ihn Philipp V. nach dem Tode des Josef del Olmo am 30. Mai 1702 zum maestro mayor des Alcázar von Madrid und der königlichen Bauten der Umgegend mit 400 Dukaten Gehalt. Am 20. Juni 1704 wurde er nach dem Tode des Francisco Ignacio Ruiz Hofmaler ohne Gage, aber mit Dienstwohnung. Seine Deckenfresken zeigen sicherste Beherrschung der Perspektive mit all ihren aus der Untersicht sich ergebenden Überschneidungen und Verkürzungen. Bei der Decke der Sakristei der capilla de la orden tercera de San Francisco in Madrid stellte er die Figuren hinter ein Geländer, während mitten in dem Himmel der heilige Franziskus auf einem von Rossen gezogenen Feuerwagen steht. Anläßlich von Trauermessen in der Kirche de la Encarnacion zu Madrid schuf er 1711 das 1712 aufgestellte Grabdenkmal des Dauphin von Frankreich, Louis de Bourbon und Maria Adelaida von Savoyen, 1714—15 das Grabdenkmal der Königin Maria Luisa von Savoyen und 1716 das Denkmal für Ludwig XIV. Auf diese Gelegenheitsbauten folgten seine Arbeiten in La Granja. Als im März 1720 die 1612 erbaute Kirche San Millán in Madrid verbrannt war, schuf er den am 24. Sept. 1722 geweihten Neubau: ein lateinisches Kreuz mit Halbkuppel über der Vierung. Sein Projekt gebliebener Entwurf für die Kirche San Justo y Pastor hielt sich ganz an das übliche Schema des lateinischen Kreuzes mit Vierungskuppel, Seitenkapellen und Emporenkranze, nur daß das Dach über die Kuppel hinweggezogen ist, so daß die Laterne durch schräge Lichtschächte das Licht empfängt. (Vgl. hierzu Riberas 1718 erbaute Eremitei: Nuestra Señora del Puerto.) 1719 veröffentlichte er die „Declaración y extensión sobre las ordenanzas de Madrid, que escribió Juan de Torija y de las que se practicaban en Toledo y Sevilla, con algunas advertencias á los alarifes“ und 1723: „el elogio á la obra de D. Antonio Palomino“ im Anfange des zweiten Bandes, sowie: „Fluencias de la tierra y curso subterráneo de las aguas“. Er starb am 15. Febr. 1726 und wurde in der Kapuzinerkirche des Prado begraben. Diesen *Teodoro Ardemans* beauftragte der König mit der Planung für sein neues Schloß und machte ihm dabei zur Bedingung, daß nichts von dem alten Hospiz des Ordens (casa-hospederia de los frailes) niedergerissen würde. Die Pläne fanden die königliche Billigung und am 1. April 1721 wurde, nachdem schon gewisse Vor- und Nivellierungsarbeiten erledigt waren, der Grundstein gelegt. Mit der Ausführung wurde *Juan Ramon* (gest. 1739) beauftragt, der noch am 11. Juni 1727 zum Nachfolger des Ardemans als maestro mayor der königlichen Bauten ernannt wurde. Da ein Gichtleiden Ardemans in den letzten Jahren das Zeichnen unmöglich machte, ließ er seine Entwürfe von seinem Schüler *Francisco Ortega* (seit dem 11. Februar 1729 ayudante de trazador de las obras reales an Stelle Churrigueras) aufzeichnen.

Der Italiener *Andrés Procaccini* (geb. 14. Jan. 1671 in Rom, gest. 17. Juni 1734 in Ildefonso) führte die casa de oficios nach Plänen des *Sempronio Subiasti* aus. Letzterer hat außerdem das Grab Philipps V. und seiner Gattin, sowie die Süd- und Nordflügel und einen Teil der Gartenfassade des Palastes gezeichnet. Durch seinen Anteil an der Ausarbeitung des von Ardemans stammenden Entwurfes sind verschiedene Schwankungen in der Haltung der Gartenfassaden, der Platzfassade, sowie der Kirche zu erklären.

Gleichzeitig mit dem Bau begann man den riesigen Park unter Leitung des Bildhauers *Renato René Carlier* (gest. 15. August 1722 im Escorial) und des Gartenbauingenieurs *Estéban Boutelou* (oder *Boutelet*, nach Bädeker). Die Be-

hauptung, *Juvara* und *Saccheti* hätten die Pläne gearbeitet und *Ardemans* nur die Ausführung geleitet, ist willkürlich und außer durch die Bauakten durch des Ardemans Stellung als oberster Beamter des Landes wie durch die Jahreszahl und stilistische Verschiedenheit widerlegt. Von Juvara stammt nur die von seinem Schüler Saccheti 1739 errichtete Gartenfassade. Die Bauarbeiten wurden eifrig betrieben, besonders im Jahr 1723, da der König und seine Gemahlin den Fortschritt der Arbeiten von Valsain aus täglich zu kontrollieren pflegten, so daß noch vor Philipps Abdankung die Kapelle und der an das alte Hospiz stoßende Teil des Schlosses vollendet waren. Am 27. Juli 1723 wurde der Palast und am 22. Dezember die Kapelle vom Patriarchen beider Indien, Kardinal Borja, geweiht. Die erste Messe in der Kapelle fand am 18. März 1724 statt, am 20. Dezember desselben Jahres wurde sie vom Papst zur Colegiata erhoben (Abb. 199). Gleichzeitig schritt die Anlage der Gärten vorwärts. Vor allem wünschte der Monarch die Kaskaden vollendet zu sehen, da sie seinen Wohnräumen gegenüber lagen. Die Anlage der Gärten nahm im ganzen 20 Jahre angestrengter Arbeit in Anspruch. Als Philipp V. am 10. Januar 1724 zugunsten seines Sohnes Luis abdankte, behielt er für sich und seine Gattin dieses Schloß mit 600000 Dukaten Apanage und allem, was zur Vollendung der begonnenen Gärten nötig wäre, zurück („lo que necesitase para construir los jardines que comenzados tenia“). Bis zum 31. August 1724, dem Todestage des Königs Luis I.,



Abb. 199 Colegiata in La Granja

wohnten Philipp V. und Gemahlin dauernd hier. Karl III. sorgte besonders für die Erweiterung des zugehörigen Geländes. Die Baugeschichte zeigt also, daß überhaupt nie die Absicht bestand, Versailles nachzuahmen. Denn während Frankreichs absoluter Herr bewies, daß der Natur wie Kunst sich im gleichen Maße dienstbar machende Wille selbst in der anscheinend trostlosesten Gegend eine herrliche, höchstem Lebensgenuß dienende Schöpfung hervorbringen kann, wollte sein Enkel, begeistert durch die großartige Natur, sich ein Haus bauen, in dem er ohne die Lasten der Krone, aber doch nicht unter Verzicht auf das Wohlleben eines an die Verfeinerung des französischen Hofes gewöhnten Monarchen den Rest seiner Tage bei geistlichen Übungen genießen konnte. Das



Abb. 200 Kgl. Schloß in Ildefonso in La Granja: Patio de la Herradura
(Phot. Lacoste, Madrid)

Schloß und die ganze Umgebung von Versailles gruppieren sich um das Bettzimmer des Königs, die Hofkirche steht seitlich neben dem eigentlichen Schloß; den Mittelpunkt von Ildefonso bildet die die ganze Anlage überragende Colegiata und der alte Hof des Hospizes (Patio de la Fuente). In La Granja sind die Wohnzimmer in den Seitenflügeln untergebracht. Das für das französische Hofleben bezeichnende Bettzimmer findet sich nur in der Wohnung der Königin Isabela. Die lange Flucht der Wohn- und Repräsentationsräume und die Anordnung der Nebentreppen und Vorzimmer zeigt, daß das Streben des Architekten darauf gerichtet war, daß bei möglichst unsichtbarer Bedienung die Festräume sich stattlich darstellten. Diese Absicht wurde freilich bei äußerst malerischer Außenerscheinung, unter Erhaltung des alten Hofes in der Raum- und Grundriß-

anordnung nicht in allen Punkten gelöst. Auffallend ist dieser Mangel am Patio de la Herradura. Daß ursprünglich an den beiden Flügeln der Gartenfront in den mittelsten drei Achsen Anbauten geplant waren, beweisen die rechtwinklig zur Fassade stehenden Gesimsanfänge. Die ruhige Horizontalentwicklung in zwei Geschossen entsprach ganz dem Geiste der Zeit, die es für unpassend hielt, daß über dem Haupte des Herrschers niedriger Geborene wohnten. Die architektonische Formensprache ist die der Schule Mansarts; jedoch zeigen sich dabei viele altspanische und churrigueereske Nachklänge, und eine scharf unterschnittene borromineske Profilierung, die die von dem groben Material bedingten Grenzen an Zartheit manchmal überschreitet. Das Mittelrisalit der Gartenfront stammt aus einer späteren Zeit, aus der des *Juvara*.

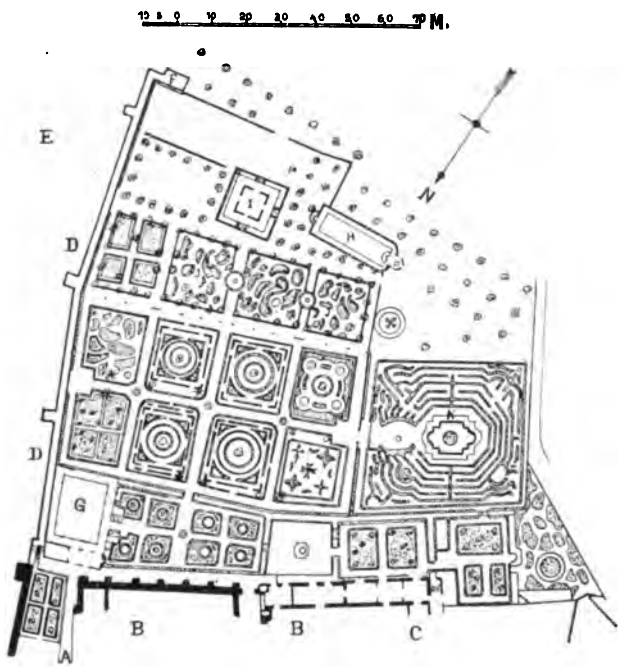


Abb. 201 Garten des Alcázar in Sevilla
(Nach Architektonische Rundschau)

A. Eingang. B. Palast über dem Garten der Maria de Padilla. C. Gemächer der Maria de Padilla. D. Galerie Pedros des Grausamen. E. Obstgarten. F. Gartenhaus. G. Teich. H. Bad Johannas der Wahnsinnigen. I. Pavillon Karls V. K. Labyrinth Karls V.

In der Gestaltung von S. Ildefonso bekundet sich der Sieg der Pariser Schule auf kastilischem Boden. Der Sinn für malerische, echt barocke Wirkungen kam ebenso sehr bei den Gartenflügeln mit dem in der Art des cour d'honneur gestalteten Patio de la Herradura (Abb. 200), wie bei der aus dem Baukörper hervorragenden anmutigen Kuppelkirche mit ihren beiden Fronttürmen und den beiden großen, den Hintergrund bildenden Schloßtürmen zu seinem Rechte. Durch eine außerordentlich geschickte, das ansteigende Gelände ausnützende Platzanlage wird der Eindruck dieser Colegiata noch wesentlich gesteigert. Dadurch, daß niedrige Bäume die seitlichen Kasernen verdecken und man nur die Ecktürme über die Bäume emporragen sieht, überträgt das Auge unwillkürlich die Höhe des vorderen viergeschossigen auf den hinteren zweigeschossigen Turm und von da auf die noch weit höher und daher anscheinend wesentlich entfernter liegende Kirche. Hinter diesen turmartigen Endpavillons erweitert sich der Platz schräglinig, so daß das Auge der Ankommenden jeden Maßstab der Entfernung bis zum Schloß verliert, gleichzeitig aber auch für den Anblick vom Schloß aus, als der höheren Seite, der ganze Platz in seiner Bedeutung wächst. Die beiden vordersten Bauten, der Marstall und die Kaserne des Garde du corps, wurden erst 1762—65 von *José Diaz Gamones* erbaut. Fresken kleiden die glatten Wandflächen des Marstalls in ein reich barockes Gewand, das mit der echt spanischen eigenartigen Turmspitze trefflich übereinstimmt. Ein kunstvoll geschmiedetes Gittertor aus dem Jahre 1774 schließt diesen Platz ähnlich wie den Stanislausplatz in Nancy ab.

145. *Der Garten*

Auf der anderen, den Schneehäuptern des Guadarrama zugekehrten Seite des Schlosses liegt der Park.

Die wenigen Gärten der Moriskos, die sich nur in Teilen erhalten haben, sind streng geometrisch, geradlinig angelegt: Blume und Wasser sind in engste Beziehung zueinander gesetzt. Die Wegkreuzungen sind meist durch Springbrunnen ausgezeichnet. Das Wasser läuft dann in offenen, steinernen Rinnen neben den Wegen entlang. Die Gärten des Alcázar in Sevilla (Abb. 201) zeigen, daß Carl V. dies System der unter rechtem Winkel sich schneidenden Wege und an den Kreuzungspunkten stehenden Fontänen getreu beibehielt, indem er die Wege durch geschnittene Hecken einfaßte, die architektonische Gliederung noch stärker betonend, als dies der Maure getan hatte. Die Wege sind gepflastert, da unter ihnen Röhren liegen. Aus diesen konnten in der ganzen Länge der Wege aus dem Boden Fontänen emporsteigen. Neben Teppichbeeten, Tropfsteingrotten, Labyrinthen usw. dienten in jenen Tagen solch geheime Wasserkünste zur Erheiterung froher Gäste. *Herreras* ernste Bauten erforderten dann eine wuchtigere Ausbildung der Hecken. Alle Gartenanlagen, die von Herrera stammen, zeigen geradlinige Planung. Das Zusammenwachsen von Natur und Architektur führte er besonders großartig im Escorial durch. Auch die berühmten Gärten von Aranjuez unterscheiden sich im Grundgedanken nicht von den früheren Anlagen. Streng voneinander geschieden ist der sonnige Blumengarten und der berühmte Erholungshain, der rings vom Tajo umflossene Jardin de la isla. Das Gelände ist rechtwinklig aufgeteilt. An den Kreuzungspunkten oder am Ende der Wege stehen die einzelnen Fontänen, umgeben von runden Plätzen. Von den in den délices de l'Espagne 1707 dargestellten Laubengängen und Hecken hat sich fast nichts erhalten.

Durch das ansteigende Gelände begünstigt konnte sich der Schöpfer dieser Anlage *Cosimo Lotti* (s. Nr. 73) in el Pardo (Abb. 202) mit seinen Terrassen,



Abb. 202 Garten zu El Pardo (Phot. Lacoste, Madrid)

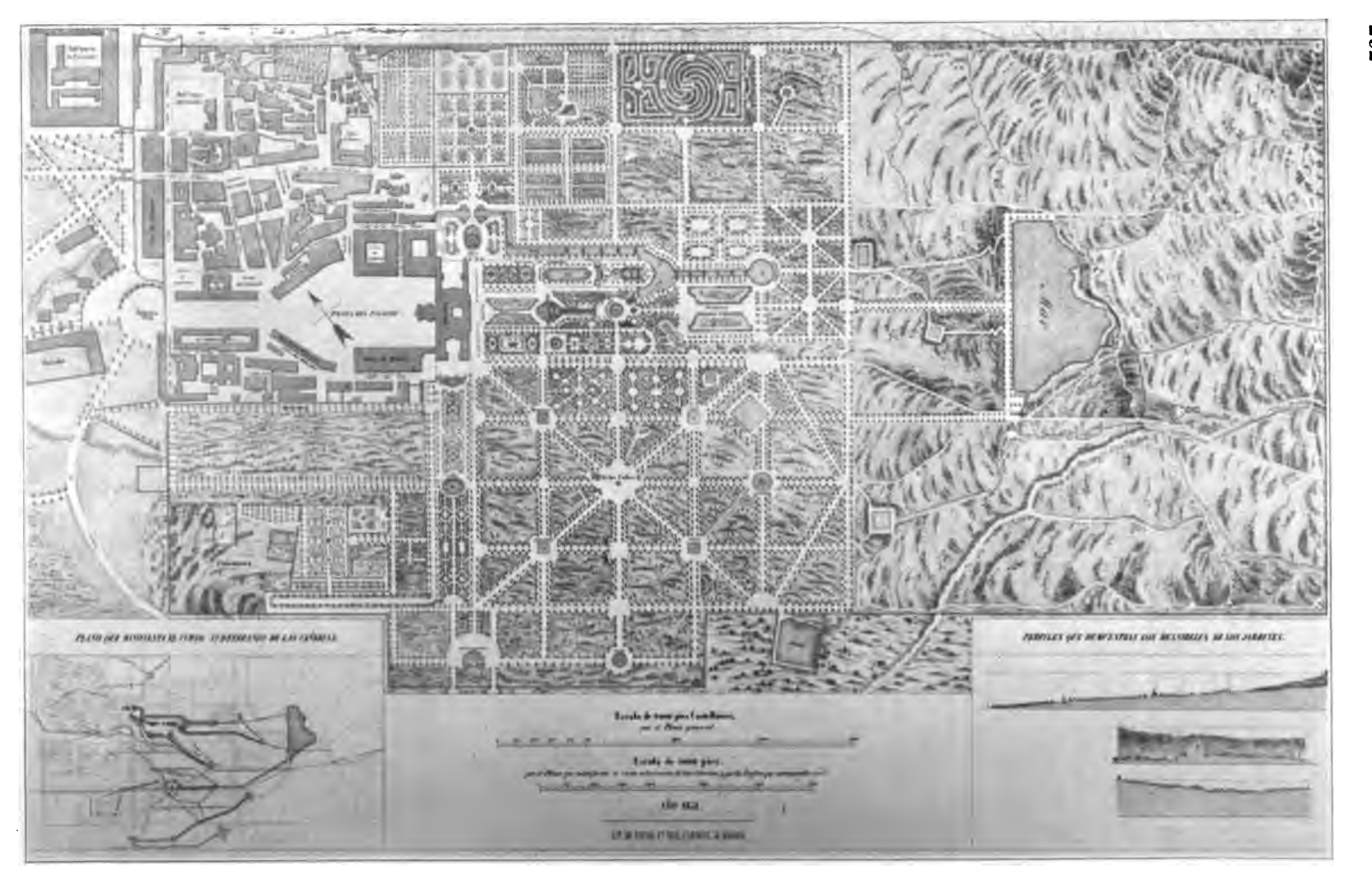


Abb. 203 Park von Ildefonso Grundriß

Grotten und Wasserkünsten noch weit enger an den ihm vorbildlichen Boboti-garten zu Florenz anschließen.

Bei dem großen Hoffesten dienenden Park des Palastes **Buen Retiro** in Madrid mußte er dagegen auf den großen, für allerhand Lustbarkeiten bestimmten See, kleine, für intime Zusammenkünfte bestimmte Lusthäuser — die sogenannten Eremiteien —, ein Naturtheater, Grotten und allerhand dergleichen verschwiegenen Freuden dienende Stätten das Hauptaugenmerk legen. Die Ungunst des Geländes erklärt es, daß sich dieser Park trotz der ungeheuren Summen, die sein Unterhalt alljährlich verschlang, nie mit den von der Natur überreich gesegneten Fluren von Aranjuez messen konnte.



Abb. 204 Wasserkünste im Park von Ildefonso Blick vom Schloß (Phot. Lacoste, Madrid)

Von der italienischen Führerschaft auf diesem Kunstgebiete gibt uns der durch Lope de Vegas Verse berühmte Garten des Schlosses der Herzöge **Alba** bei **Lagunilla** ein noch anschaulicheres Bild. Weit ausgiebiger als der Tajo in Aranjuez ist hier der den Park umspülende Ambroz den Wasserkünsten dienstbar gemacht. An den Palast legt sich ein streng architektonischer, in zwei Terrassen sich aufbauender oberer Garten, der durch Brüstungen, Treppen, Nischen und Brunnen gegliedert wird. Dem Florentiner Bildhauer *Francesco Camilani* bot sich hier 1555 reiche Gelegenheit zu glänzender Entfaltung seines Talentes. An diesen oberen legt sich der untere Garten, der eigentliche vom Flusse umspülte, Schatten und Kühlung bietende Park, in dessen Mitte zwischen zwei Brunnen das cenador genannte Gartenhaus, ein achteckiges, einst im Innern mit Spiegeln bekleidetes Marmortempelchen steht.

Der Park von **Ildefonso** (Abb. 203, 204) bedeutet für Spanien eine Neuerung. Er zählt zu den wirkungsvollsten Leistungen der französischen Garten-

kunst. Im Gegensatz zu Versailles ist hier eine von Hause aus großartige Natur in den Dienst der Kunst gestellt und ermöglichte der Wasserreichtum des Gebirges die Anlage noch ausgedehnterer Wasserkünste, als sie Versailles besitzt. Natürlich herrscht auch hier die gerade Linie vor: diese spanische Anlage richtet sich ebenso wie die von Versailles nach dem Schlosse als dem Mittelpunkt der ganzen Landschaft. Männer wie *Procaccini* und *Sani,* wie *Fremin* und *Tieri,* sowie die Brüder *Dumandré* haben an den Wasserkünsten den ganzen Reichtum ihrer überquellenden Phantasie und blendenden Geschicklichkeit offenbart. Die beiden Brüder *Huberto* und *Antonio Dumandré* hatten unter Ludwig XIV. im Regiment der Picardie gedient, sich dann nach Paris gewandt, um Mathematik und Bildnerei bei Nicolas Coustou zu studieren. Verschiedene Preise, die sie noch auf der Akademie errungen, lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie, sodaß sie Philipp V. nach Ildefonso berief, um unter Fremin und Tieri an den Bauten für den Park zu arbeiten. Nach kurzem Aufenthalt in Frankreich wurden sie nach Boutelous Tode wieder zurückgerufen und zwar *Huberto* als Direktor der Arbeiten in Ildefonso (s. u.), während *Antonio* als erster Bildhauer der königlichen Schlösser nach Madrid ging. Er wurde später Direktor der vorbereitenden Kommission und seit der Gründung, d. h. 1752, Lehrer der Akademie von San Fernando (gest. 11. Mai 1761). Sein Bruder *Huberto* gehörte auch zu den ersten verdienten Akademikern. 1754 wurde er zum director honorario der Plastik und 1759 zum académico de mérito der Architektur ernannt. Von den vielen Werken, mit denen er den ganzen Park, meist von *Pitué* unterstützt, geschmückt, seien hier nur der 1746 vollendete Brunnen de las Ramas und der des Bades der Diana genannt, der dem Könige „drei Millionen gekostet, um ihn drei Minuten zu unterhalten". Als der Gründer und seine Gattin ihrem Wunsche gemäß in der Colegiata beigesetzt worden waren, ließ ihr Nachfolger von eben diesem *Pitue* und *Huberto Dumandré* das Pantheon neben dem Hochaltare errichten. An der Schmalseite des rechteckigen Raumes steht auf hohem, geschwungenem Sockel der Sarkophag mit den Medaillonbüsten der beiden Herrscher an einen Obelisk gelehnt. Auf dem Sarkophage ruht der Ruhm als posaunenblasender Genius, daneben stehen trauernde Figuren, davor liegen Krone und Zepter. Aus dem Rauche der auf dem Obelisk stehenden Urne entwickelt sich eine von Engeln gehaltene Kartusche mit dem Wappen der Bourbonen. Es ist ein später oft abgeänderter Gedanke, der beispielsweise im bildnerischen Schmuck der Kapelle des Palastes von Riofrio wiederkehrt. Die all seinen Schöpfungen eigene enge Vereinigung von Architektur und Plastik ist eine Eigenschaft, die Huberto Dumandré über seinen Lehrer erhebt. Er starb 1781 in Madrid, 80 Jahre alt.

146. Felipe Juvara in Spanien

Während der Hof sich in Buen Retiro befand, brach in der Nacht des 14. September 1734 im Madrider Schlosse Feuer aus. Ein Sturm vereitelte die Bemühungen, der Flammen Herr zu werden, so daß man sich begnügen mußte, einige besonders kostbare Kunstwerke zu retten, den Bau selbst aber seinem Schicksale überließ. Hierbei kamen leider auch die Originalpläne und Bauakten der meisten Monumentalbauten des Landes fort. Zum Teil waren sie zwar vor den Flammen gerettet worden, sind aber später verschwunden. Für den Entschluß des Königs, durchgreifend die Kunst zu erneuern, ist es bezeichnend, daß man mit der Planung des Neubaues keinen der im Auslande geschätzten Spanier beauftragte, etwa den Brigadier *Juan Medrano,* der gerade um dieselbe Zeit das Theater San Carlos in Neapel baute, sondern den Abate *Felipe Juvara* aus Turin, den fortschrittlichsten, gefeiertsten Künstler Italiens. Felipe Juvara oder Ivara (geb. zu Messina 1685, gest. zu Madrid 1735) war ein Schüler des

Carlos Fontana, der selbst noch vom Geiste Pozzos beeinflußt, doch als erster mitten in das Kunsttreiben der Borromineske hinein den Ruf nach Einfachheit hatte erschallen lassen. Als selbständiger Meister hatte sich Juvara immer mehr zur vitruvianischen Strenge der Pariser Schule hingeneigt, so daß er ein Zwischenglied zwischen der italienischen und französischen Kultur bildete oder vielleicht noch richtiger, daß sich in ihm der Sieg der französischen Akademie, der Hugenottenkunst auf italienischem Boden ausspricht. Berühmt durch seine Turiner Bauten, deren Höhepunkt die Superga bildet, wandte er sich am Abend seines Lebens nach Lissabon, baute daselbst den königlichen Palast Ayuda und die Patriarchalkirche. Von Lissabon kehrte er über Paris und London wieder heim, entwarf die Kuppel der Kirche Sant Andres in Mantua, die Kuppel



Abb. 205 Mittelrisalit der Gartenfassade von San Ildefonso in La Granja (Phot. Lacoste, Madrid)

der Kathedrale in Como und arbeitete darauf an der Fassade der Kathedrale in Mailand. 1734 wurde er nach Madrid berufen. Im Schlosse Buen Retiro arbeitete er das erst nach seinem Tode ganz vollendete, jetzt im Artillerie-Museum aufbewahrte Holzmodell zum Madrider Schloß aus: ein riesiges Quadrat von ca. 474 m Seitenlänge mit 23 Höfen und 34 Eingängen, bestehend aus Erd- und Hauptgeschoß ohne alle Zwischengeschosse, jedes Fenster mit einer Brüstung versehen, das Mittelrisalit der Hauptfront und die Galerie nach dem Garten mit Kompositahalbsäulen, die den Bau bekrönende Balustrade mit Figuren geschmückt. Der Entwurf ist eine jener für die Zeiten des vollendet absolutistischen Königtums typischen Schloßanlagen, in denen der Hof, alle kulturellen Kräfte und Triebfedern des Staates in sich vereinigend, sich mit Recht als den Lebensnerv des ganzen Staates betrachten konnte. Außer den Wohn- und Repräsentationsräumen des Hofes und der Dienerschaft sind auch die Räume für die Leib-

wachen, Staatsministerien, obersten Verwaltungsinstanzen, Bibliothek, Theater und vieles andere mehr dem Plane einverleibt. In diesen war gleichzeitig der Gedanke einer Madrider Kathedrale in Form einer mäßig großen Rotunde an Stelle der niedergerissenen Kirche de la Almudeña inbegriffen. Die ruhige Horizontalentwicklung des Modelles, das ohne Rücksicht auf die Größe der vorhandenen Baustelle entworfen wurde und an Schloß Stupigini bei Turin erinnert, entsprach ganz dem vom Palais Bourbon beeinflußten französischen Zeitempfinden. Aber der Widerstand der an die Wucht und Höhe italienischer Paläste gewöhnten, aus dem Hause Farnese stammenden Königin, und die Kosten, welche der Grunderwerb einer neuen Baustelle verursacht hätten, brachten diese künstlerisch sehr bemerkenswerte Planung zu Fall.

In welchem Geiste der Entwurf gehalten war, zeigt das erst 1739, also drei Jahre nach Juvaras Tod, ausgeführte Mittelrisalit der Gartenfassade am Schlosse San Ildefonso in La Granja (Abb. 205). Selbst die Bauzeichnungen hierzu hat er nicht mehr anfertigen können, obgleich dies sein erster Entwurf auf spanischem Boden war. Die Oberleitung des Baues lag in der Hand seines Schülers und Nachfolgers *Saccheti,* und die Bauleitung wurde *Sempronio Subisati,* die Ausführung *Rios* übertragen. Die Baukosten betrugen 840000 Pesetas. Trotzdem zeigt dieses Prunkstück Juvara auf der Höhe seines Könnens. Es ist die letzte abgeklärte Betätigung seines großen Talentes. Die stramme Vertikalgliederung dieser in ruhiger Achsenfolge verlaufenden zweigeschossigen Fassade und die Betonung der Mitte durch Halbsäulen und eine mit Karyatiden, Wappen, Medaillons etc. gezierte Attika, sowie die wunderbaren Verhältnisse des Ganzen erheben dies Werk unter die best abgewogenen Schöpfungen der Schule eines Fontana.

Außer diesen Bauten schuf Juvara die Zeichnungen für die der großen Gartenkaskade zugekehrten Fassade des Schlosses in Aranjuez und war sehr eifrig als Mitglied der Kommission für die Gründung einer Kunstakademie tätig, als er am 31. Januar 1736 durch den Tod aus seinem Schaffen herausgerissen wurde.

147. Saccheti und das Madrider Schloss

Giovanni Battista Saccheti, als Juan Bautista Saqueti hispanisiert, geboren in Turin, wurde als der zur Vollendung des Holzmodells und Ausführung der Palastfassade von San Ildefonso befähigste Architekt 1736 auf Vorschlag seines sterbenden Lehrers Juvara nach Spanien berufen, aber erst am 25. Februar 1739, nach dem Tode des *Juan Ramon,* zum maestro mayor de las reales obras ernannt. Er wurde maestro mayor von Madrid, individuo de mérito der Akademie San Lucas in Rom, Lehrer der Junta praeparatoria und erhielt bei der Gründung der Akademie von San Fernando 1752 einen Lehrauftrag, und zwar als director honorario, da er zu sehr durch seine Bauten in Anspruch genommen war und er die spanische Sprache keineswegs beherrschte. Er starb am 3. Dezember 1764. Wieder ein Italiener wurde also Juvaras Nachfolger. Der König bestimmte mit aller Entschiedenheit, der Neubau solle auf der Stelle des alten Madrider Schlosses errichtet werden und nicht, wie Juvara vorgeschlagen hatte, auf der gegenüberliegenden Höhe San Bernardo. Trotzdem es galt, außer den schon von Juvara vorgesehenen Räumen noch eine Menge Bureaus und Dienstwohnungen in dem Neubau unterzubringen, verringerte Saccheti die Seitenlänge auf ungefähr ein Viertel des ersten Entwurfes, gab dafür aber Juvaras französischen Palastgedanken der Horizontalentwicklung in zwei Geschossen zugunsten der mehr italienisch empfundenen, noch stattlicheren Höhenwirkung auf und brachte die geforderten Räume in sechs und sieben Geschossen unter (Abb. 206, 207). Daß dieser Ent-

wurf dem Herrscherpaare weit mehr als die erste Planung gefiel, ist erklärlich, da Saccheti durch die größere Geschoßzahl eine Anlage schuf, die auf der erhöhten Baustelle sowohl ein weithin sichtbares Wahrzeichen der ganzen Hauptstadt bildete, als auch die in Italiens Palästen aufgewachsene Königin an ihre

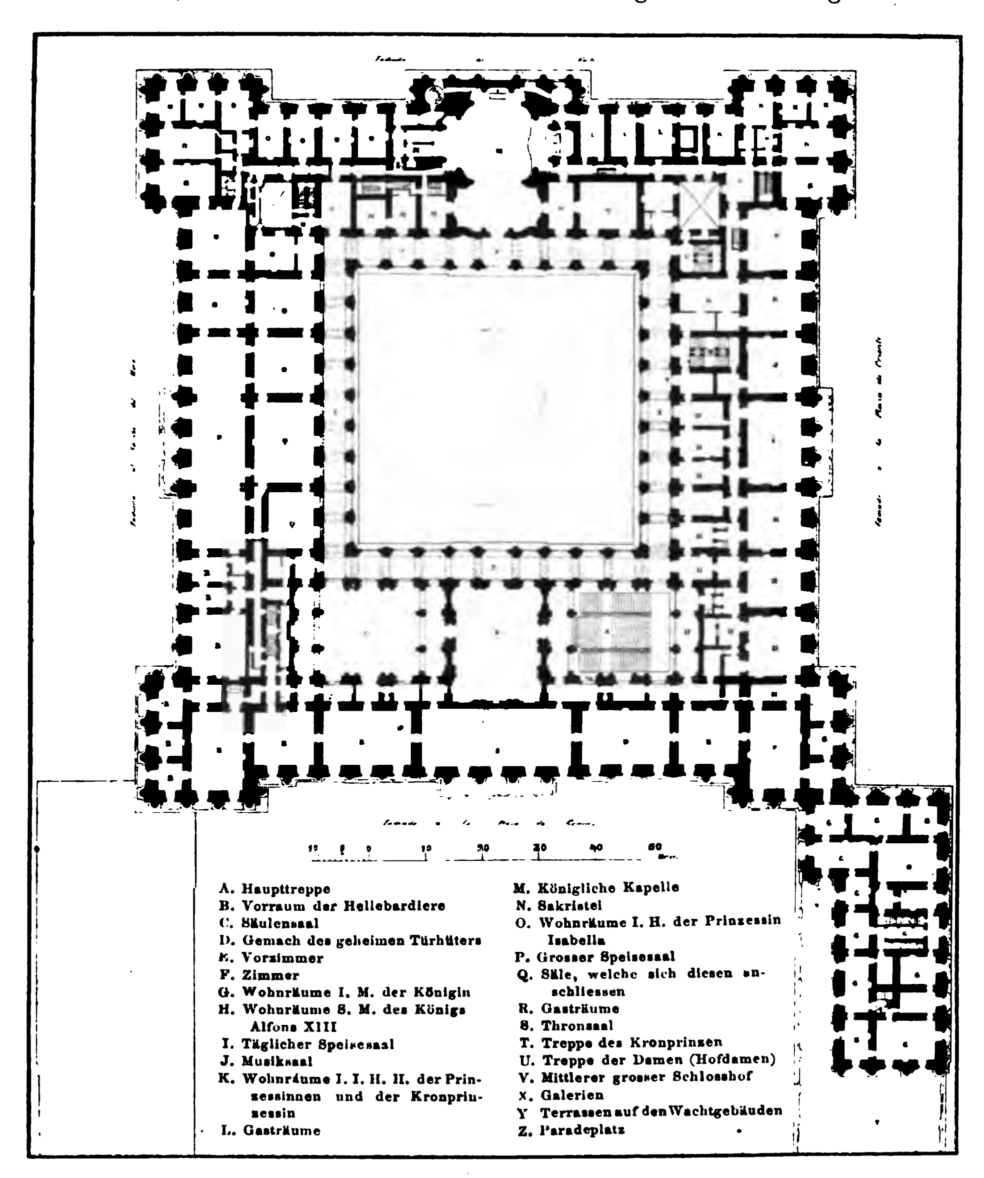


Abb. 206 Kgl. Schloß in Madrid Grundriß (Nach Juan Bautista Saquetis Original)

Heimat erinnern mußte; dazu schloß sich der Künstler in der Formgebung des Hofes eng an den Hof des Palazzo ducale in Modena an, während die Außenarchitektur eine gewisse Ähnlichkeit mit dem ungefähr gleichzeitig von Karl III. durch *Ludovico Vanvitelli* erbauten Schloß Caserta bei Neapel zeigt. Sacchetis Grundriß ist ein dem Quadrat sich näherndes Rechteck mit kräftigen Eckrisaliten —

dem einzigen Nachklange der Alcázare, und schwachen Mittelrisaliten, einem großen quadratischen Haupthofe und zwei Lichthöfen. Die großen Flügel des Schlosses entstanden seit 1845 und sollten durch einen parallel zum Schloß gerichteten verbunden werden. Der Grundriß wird den beiden wichtigsten höfischen Anforderungen gerecht, indem die zusammengehörigen Räume ihrer Bestimmung gemäß zu einem wohlgegliederten Ganzen nach französischem Vorbilde vereint sind, während die Dienerschaft durch schmale, oft dunkle Korridore und Nebentreppen aus den für den Hof bestimmten Räumen ausgeschieden ist. Die zweite Anforderung mußte freilich bei der Durcharbeitung in vielen Punkten, wie z. B. bei den Speisesälen vor der wichtigeren ersten zurücktreten. Die Architektur ist in den kühl verstandesmäßigen, müden Formen des klassizistischen



Abb. 207 Kgl. Schloß in Madrid (Nach Junghaendel-Gurlitt)

Barock gehalten. Der quadratische Hof (Abb. 208) wird in seiner Anlehnung an den des Palazzo Ducale in Modena nur an der großen Haupttreppe durch schmalere Seitenachsen mit den Statuen von vier römischen, in Spanien geborenen Kaisern unterbrochen. Im Äußeren sind das Erdgeschoß und Mezzanin und an der Nord- und Westseite auch noch das Sockelgeschoß als horizontal gequaderter Sockel zusammengefaßt. Dieser trägt die durch alle drei folgenden Geschosse bis zum Hauptsims reichenden Pilaster und Dreiviertelsäulen. Die Fenster des sechsten bzw. siebenten Geschosses befinden sich in der Überhöhung der bekrönenden Balustrade, so daß sie zumeist von dem weit ausladenden Hauptsims überschnitten werden. Auf der Westseite sind dem Palaste riesige Terrassen und Rampen vorgelagert, die nach dem im Manzanarestale liegenden Parke führen. Als Material wurde für die Schauseiten der heimische Granit und für die Architekturteile der marmorartige Kalkstein aus Colmenar verwandt. Nur dadurch, daß der am Rande

des Abhanges liegende Bau tiefe Grundmauern erforderte, ist es erklärlich, daß das Werk bis zum Jahre 1808, also ohne die Flügel an der Plaza de Armas, einschließlich der inneren Ausstattung 74500000 Peseten verschlang. Von ganz außerordentlicher Raumwirkung ist die prächtige, dreiarmige Haupttreppe, die eine in Marmor von San Pablo ausgeführte Säulenarkade umgibt (Abb. 209). Für die innere Ausstattung (Abb. 210) der einzelnen Prunkzimmer rief man aus Italien den gefeierten Freskomaler *Corrado Giaquinto,* aus Würzburg kam nach Vollendung der Fresken im dortigen Schloß *Giovanni Battista Tiepolo* mit seinem Sohne *Giovanni Domenico,* freilich um schon am 27. März 1770 hier zu sterben. Der Neapolitaner *José Gricci* entwarf das im Buen Retiro gearbeitete Porzellanzimmer, die Fabrik von Ildefonso lieferte die großen Kristallkronen und Spiegel, aus der königlichen Teppichfabrik stammen die kostbaren Gobelins und Wand-



Abb. 208 Kgl. Schloß in Madrid Hof (Nach Junghaendel-Gurlitt)

bekleidungen. Die Cámera de Gasparini, nach ihrem italienischen Schöpfer *Girardini* vielfach (Abb. 211) benannt, stammt wie der größte Teil der inneren Ausstattung aus der Zeit Karls III. Über die Bauzeit des Schlosses selbst wissen wir nur, daß am Nachmittag des 7. April 1738 die feierliche Grundsteinlegung stattfand, und daß am 1. Dezember 1764 der Hof, der seit dem Juli 1733 im Buen Retiro und im Escorial gewohnt hatte, aus dem Escorial in den neuen Palast zurückkehrte. Die Bauzeit dauerte also 26 Jahre, 7 Monate, 23 Tage. Die ganze Umgebung des Schlosses war in dem von *Saccheti* 1752 aufgestellten Bebauungsplan zu einer großen Baugruppe zusammengeschlossen. Die casa de Oficios, Coliseo, Bibliothek, neue Armeria, Kathedrale, Brücke über die calle de Segovia und alle damals sonst noch erforderlichen Neubauten sollten teils als an das Schloß sich anlegende niedrige Galerie verschiedene Vorplätze der königlichen Residenz bilden. [1]) Seine Pläne kamen aber, eine so großzügige Barock-

[1]) Vgl. A. Fernández de los Rios: Guia de Madrid.



Abb. 209 Haupttreppe im Kgl. Schloß in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

leistung sie auch waren, nicht zur Ausführung. Erst José Napoleon griff den Gedanken einer monumentalen Ausgestaltung der Umgebung wieder auf, indem er viele Kirchen, Klöster, den Garten der Priora und gegen 500 Häuser niederreißen ließ, um die jetzige Plaza de Oriente freizulegen, in deren Mitte das berühmte, nach dem Rubensschen Bilde von *Pietro Tacca* geschaffene Reiterstandbild Philipps IV. aufgestellt wurde. Es stammte von der Fassade des alten Schlosses und war im Buen Retiro aufgestellt gewesen. Ursprünglich als Bekrönung des Schlosses bestimmte und dementsprechend durchgebildete Königsstatuen schmükken in weitem Kreise den Platz. Auch das 1722 an der Plaza de Oriente von Italienern erbaute Teatro Real wurde 1818 niedergerissen.

148. Riofrio

Ungefähr gleichzeitig mit dem Madrider wurde der königliche Palast in Riofrio, eine Schöpfung der Königin Isabela Farnese von Saquetis Mitarbeiter am Madrider Schloß *Virgilio Raveglio* (oder Rabeglio) in derselben akademisch nüchternen Formensprache entworfen, von *Carlos Fraschina* ausgeführt und schließlich von *José Diaz Gamones* vollendet, während die Anfertigung des Schmuckes an Figuren, Vasen und Stuckornamenten in der Hand des *Pedro Sexmini* lag. Um einen von dorischen Pilasterarkaden umgebenen, quadratischen Hof von 31,20 m Seitenlänge legt sich der auch nach außen vollkommen quadratische dreigeschossige Bau von 83,60 m Seitenlänge, jede Seite zu 17 Achsen, bei 20,60 m Höhe, bekrönt von einer Steinbalustrade zwischen vasentragenden Postamenten. An den Hauptbau legen sich an der Südseite Nebenbauten, die mit dem Schloß einen quadratischen Platz von 125,50 m Seitenlänge bilden und rings von Bogenarkaden mit einer Terrasse in Höhe des Hauptgeschoßfußbodens umgeben sind. Im Innern ist vor allem die große, von acht monolithen Granitsäulen getragene Haupttreppe beachtenswert. Die Altarfiguren, die *Huberto Dumandré* für die Schloßkapelle schuf, sind in den Trascoro der Kathedrale von Segovia überführt worden.

Durch geschickte, zweckentsprechende Grundrißanordnung und malerische Gruppierung zeichnet sich die nach dem Brande von 1736 von demselben *Jose*



Abb. 210 Thronsaal im Kgl. Schloß in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

Diaz Gamones unter Anlehnung an *Juan de Villanuevas* Skizzen erbaute Glasfabrik in Ildefonso aus.

149. Schloss in Aranjuez

In den Jahren 1660 und 1665 war das alte Schloß von Aranjuez völlig ausgebrannt. Der Bau war als Ruine liegengeblieben, bis schließlich Philipp V. seinen Hofarchitekten *Pedro Caro Idogro*, seit dem 30. Dezember 1712 maestro mayor y aparejador de las obras del palacio de Madrid (gest. 1732) beauftragte, er solle einen Flügel mit einem Hof in der Mitte in vollkommenem stilistischen und formellen Einklange mit dem bestehenden von Toledo bezw. Herrera entworfenen Bau, sowie auf der Nordseite eine Kopie der Kirchenkuppel anfügen. Nicht archäologische Bescheidenheit gegenüber dem Bestehenden, sondern der Wunsch, die Nation der von *Blondel* gepredigten vitruvianischen Strenge zuzuführen, erklärt diesen auffallenden, auf die Zeiten Philipps II. zurückgreifenden königlichen Befehl. Die Zeichnungen wurden 1715 gebilligt, am 14. August befahl der König den Bau eines zweiten Hofes. Um das Material des alten Schlosses für den Neubau mit zu verwenden, begann man am 2. Mai 1727 den Abbruch; 1728 fand die Grundsteinlegung für die Ost- oder Hauptfassade des Schlosses statt (Abb. 212). Zur Entfaltung künstlerischer Eigenart war also durch den königlichen Befehl jede Möglichkeit genommen. Nach Idogros Tode hatte *Teodoro Ardemans* als königlicher arquitecto mayor die Oberleitung inne. Ihm folgte *Estéban-Marchand* (gest. 1733) als coronel de ingenieros unter Beihilfe des schon 1731 berufenen Ingenieurs *Leandro Brachelieu.* Kurz nach der Grundsteinlegung der Hauptfassade hatte man die Mühlen niedergerissen, die steinerne Brücke nach der Insel, sowie das Wehr für die Kaskade gebaut und 1735 erbaute man die für den Platz vor der Hauptfassade nötige Kanalmauer,

während gleichzeitig mit dem Ausbau, den Malereien und der Ornamentik des Theaters und des Zimmers der Königin verschiedene italienische Künstler wie *Giovanni Baptista Galluci* und *Giacomo Bonavia* bis 1739 beschäftigt waren. 1740 entstand das Coliseo für Opern und Schauspiele. Am 24. Juni 1744 begann man die repräsentative Haupttreppe. Im gleichen Jahre erhielt *Bonavia* den Auftrag, die vergoldete Holzgalerie durch einen Steinbalkon zu ersetzen, der jedoch erst 1768 vollendet wurde. Bei dem Brande vom 16. Juni 1748 konnte man die meisten Möbel und Schmuckgegenstände retten. Die Reparaturen nahmen einige Jahre in Anspruch, mit den Freskos im Konversationszimmer, Theater usw. waren *Corrado Giaquinto* und *Jacopo Amiconi* betraut. Nach Vollendung des Treppenhauses und der Fassade fanden 1752 die Statuen Philipps II., Philipps V. und Ferdinands VI. auf dem Giebel ihre Aufstellung.

Abb. 211 Salon Gasparini im Kgl. Schloß in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

150. Giacomo Bonavia und Gonzalez Velazquez

Von allen hierbei beschäftigten Künstlern erlangten nur der als *Santiago Bonavit* hispanisierte Italiener *Giacomo Bonavia* kunstgeschichtliche Bedeutung. Geboren in Placencia, war er unter Philipp V. nach Spanien gekommen und nach Estéban Marchands Tode zuerst Leandro Brachelieu als Hilfe beigeordnet worden, bis ihm schließlich alle Bauten in Aranjuez unterstellt wurden. Als Maler Philipps V. wurde er am 13. Juli 1744 zum Lehrer der vorbereitenden Kommission für die Gründung der königlichen Akademie von San Fernando und am 13. Juli 1752 zum Architekturlehrer an dieser Akademie ernannt. Von da an widmete er sich dann ganz ausschließlich der Architektur. Er war Oberbaumeister der Kathedralen von Toledo und von Sevilla, sowie Bauleiter und Kastellan von Aranjuez, bis er 1760 in Madrid starb. Er ist der barockeste unter allen aus Italien eingewanderten Künstlern. Freilich ist bei den meisten seiner Arbeiten schwer zu unterscheiden, inwieweit sie sein oder seines Mitarbeiters *Alexandro Gonzalez Velazquez* geistiges Eigentum sind. Dieser zeichnete z. B. alle Pläne für die Bauten in Aranjuez, während Bonavia als Oberleiter sie nur unterschrieb. *Alexandro Gonzalez Velazquez,*

am 27. Februar 1719 in Madrid geboren, malte mit 19 Jahren an den Dekorationen des Theaters von Buen Retiro, 1744 das große perspektive Fresko in Ildefonso, wandte sich dann auf drei Jahre nach Aranjuez, um für Bonavia zu arbeiten und wurde 1752 bei der Gründung von San Fernando zuerst zum Lehrer der Architektur und am 13. April 1762 auch der Malerei ernannt. Infolge seiner ganz außergewöhnlichen perspektivischen Kenntnisse erhielt er am 3. Mai 1766 auch dafür einen Lehrauftrag. Begeistert feierte man seine Theaterdekorationen für das vom Conde de Aranda unterstützte Theater in der calle del Principe. Die vielen Decken- und Wandfresken, mit denen er vor und nach seiner römischen Reise unter Beihilfe seiner Brüder Madrids Kirchen ganz im Geiste jener Zeit schmückte, seien hier übergangen. Als Architekt betätigte er sich außer in Aranjuez durch die Zeichnungen für die Erneuerung der Kirche der monjas Ballecas einschließlich aller Altäre, sowie für das in Marmorstuck ausgeführte Hauptgeschoß der jetzt zerstörten casa profesa de los Jesuitas, später San Felipe Neri genannt: eine Zentralkirche mit anschließendem Konvente. Er arbeitete an der Kapelle Nuestra Señora del Rosario in Santo Tomas, wie er auch für die Kapelle de los mayores de las monjas de santa Ana tätig war. Sein letztes Werk war die von ihm und seinem Bruder Luis Velazquez auch ausgemalte, den Monjas de San Lorenzo Justinianas gehörige Kirche San Pedro in Cuenca, sowie deren Hochaltar: ein elliptischer Raum, dessen Grundriß sich unverkennbar an die 1618 vollendete Kirche der Bernhardiner-Nonnen in Alcalá de Henarés anlehnt (s. Nr. 63). Er starb am 21. Januar 1772 in Madrid. Sein bedeutendster Schüler war sein eigener Sohn *Ambrosio Gonzalez Velazquez,* der als Architekturlehrer an der Akademie von San Carlos in Mexiko wirkte.

Das Schicksal hat es gewollt, daß sich von den Bauten des Alexandro Gonzalez Velazquez nur die erhalten haben, die er gemeinschaftlich mit oder unter Leitung des *Giacomo Bonavia* geschaffen hat. Der Ausbau und Vollendung der Parochialkirche de Alpajes in Aranjuez war die erste

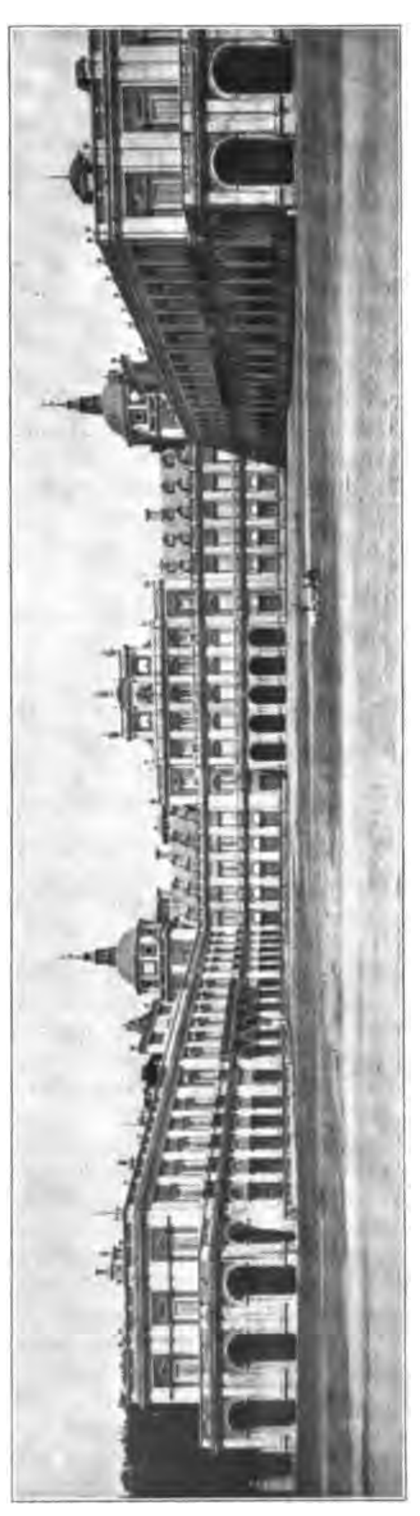


Abb. 212 Kgl. Schloß in Aranjuez (Phot. Lacoste, Madrid)

große Aufgabe, vor die sie sich gemeinschaftlich gestellt sahen (Abb. 213). Die alte 1609 erbaute ermita de Nuestra Señora de las Angustias genügte seit 1678 nicht mehr für die Zahl der Gemeindemitglieder, so daß man 1680 einen Neubau beschloß. Am 26. Febr. 1681 fand die Grundsteinlegung nach Plänen des *Cristóbal Rodriguez de Jarama* (veedor y maestro de obras del sitio de San Lorenzo) statt. Von dieser Saalkirche in Form eines lateinischen Kreuzes mit nur ganz flachen Seitennischen und Vierungskuppel war 1690, als die Mittel trotz aller Schenkungen zu Ende gingen, nur der Schiffkörper in Ziegeln und Granit aus Colmenar bis zur Hauptsimsoberkante vollendet, die capilla mayor noch nicht angefangen. So blieb der Bau bis 1702 liegen. Die Kirche wurde in Ziegeln eingewölbt und darauf stukkiert, so daß man am 18. Februar 1705 die heiligen Bilder hierher überführen und die alte Eremitei abbrechen konnte. Ein königlicher Erlaß vom 18. Oktober 1744 ordnete die Wiederaufnahme und Vollendung der Bauarbeiten an, denn noch fehlte die capilla mayor, der Hochaltar, die Seitenaltäre und die Vierungskuppel. *Giacomo Bonavia* gestaltete das Innere in der zeitgenössisch römischen Formensprache der Schule Fontanas um und errichtete über der Vierung eine hohe, nach außen als achteckiger Turm erscheinende Kuppel. Mit der Ausführung der die Kuppelpendentifs und den Tambour schmückenden Stuckornamente, Reliefs und Statuen, sowie der die Altäre zierenden Engel betraute er *Alexandro Gonzalez Velazquez*, während die Seitenaltarstatue des heiligen Ferdinand von *Felipe de Castro* stammt, die des heiligen Franzisko Xavier von *Domingo Olivier* und der Hochaltartabernakel aus dem Jahre 1797 von *Antonio Aguado*. Die Ausbildung der Vierungskuppel als hoher, achteckiger, aus dem lateinischen Kreuz aufragender Turm macht diesen Bau ebenso zu einem Wahrzeichen des Ortes wie die sehr anmutige Ausschmückung des Inneren ein beredtes Zeugnis für die Begabung seines aus Fontanas Schule hervorgegangenen Schöpfers ablegt.

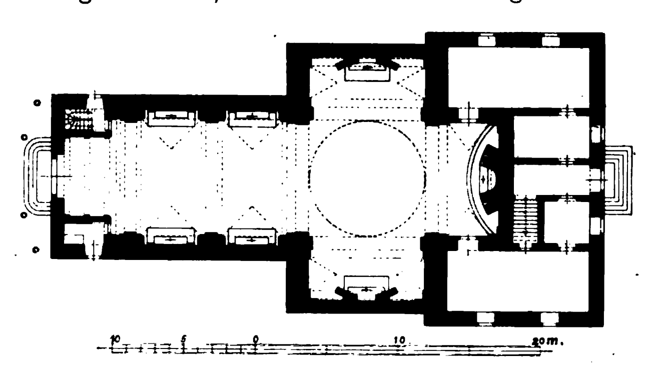


Abb. 213 Parochialkirche de Alpajes in Aranjuez (Aufnahme des Verfassers)

Der Bebauungsplan, den Giacomo Bonavia gemeinschaftlich mit Alexandro Gonzalez Velazquez 1748 für Aranjuez im Auftrage des marques de Grimaldi aufstellte, macht das königliche Schloß zum Zentrum der Anlage, auf das die großen Alleen und Hauptstraßen radial gerichtet sind, während die Wohnhäuser an parallel zur Casa de oficios unter rechtem Winkel sich schneidenden, ganz unverhältnismäßig breiten Straßen liegen. Der Ort mit senien rd. 4000 Einwohnern wurde so eingerichtet, daß er während der Anwesenheit des Hofes 20000 Menschen aufnehmen kann. Vor die Casa de oficios legten die Künstler einen großen, rechteckigen Platz und führten um denselben die Bogenarkaden der Casa de oficios herum. Aus diesen Arkaden entwickelt sich an der Schmalseite die kuppelbekrönte capilla de San Antonio. Durch einen tiefen Wassergraben wurde das dem Schloß vorgelagerte Parterre: der Blumengarten, eingefriedigt, so daß man von den drei großen darauf führenden Platanenalleen aus das Schloß über Blumen aufragen sieht, ohne den trennenden Graben zu bemerken. Die Iglesia de Alpajes ist seitlich in die calle del Principe gerückt,

so daß sie wohl die Straße beherrscht, aber trotzdem den Durchblick in die etwas schmälere, sich anschließende Allee frei läßt. Der halbrunde, mit monumentalen Bänken versehene Platz vor der Hauptfront stammt aus späterer Zeit. Alles in allem eine ziemlich nüchterne Anlage, bei der jedoch der monarchische Gedanke des Schlosses als Zentrum des Ganzen klar zum Ausdruck gebracht wird. Es entspricht dies der geschichtlichen Entwicklung, denn bis 1748 mehren sich königliche Erlasse, nach denen alle, die nicht zur Dienerschaft des Hofes oder der Granden gehörten, sowie alle Vagabunden den Ort zu verlassen haben. 1750 begann man mit dem Niederreißen der alten Häuser und 1761 wurden auch die, die man zuerst als nicht störend stehen gelassen hatte, abgebrochen. Um die Bautätigkeit anzuspornen, ließ man zuerst eine neue Stadt im Osten der alten erstehen. Der Hof gab die Baustellen unentgeltlich her, beanspruchte auch kein

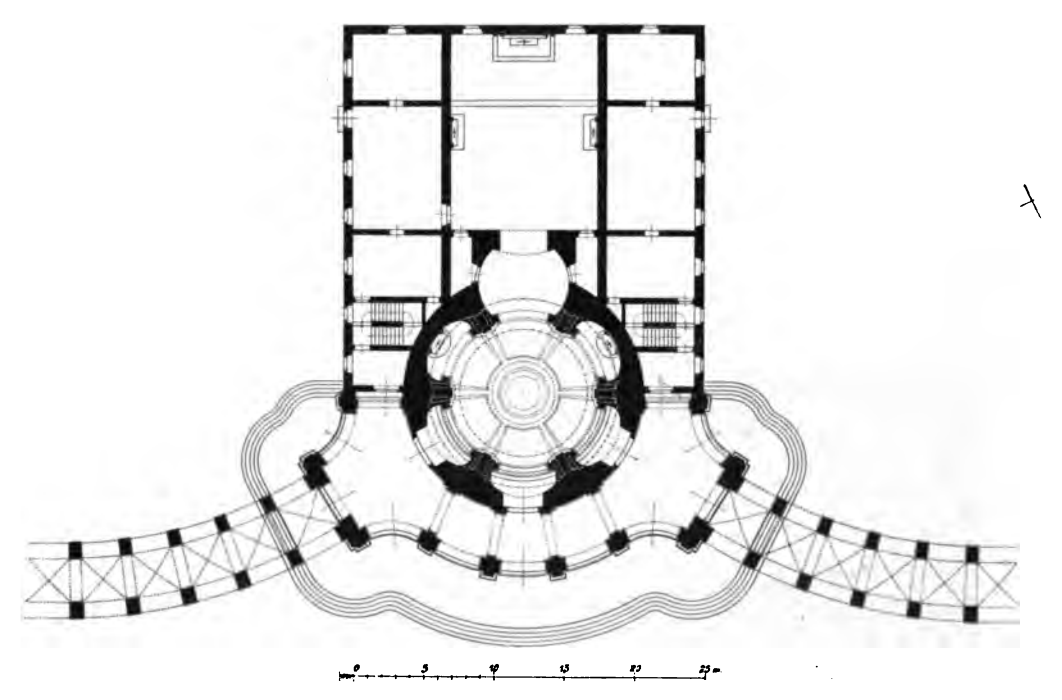


Abb. 214 Capilla de San Antonio in Aranjuez Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Geschoß für sich, forderte jedoch, daß die Häuser gemauert und nie an die tote Hand verkauft würden. Die Gründung weiterer Kirchen, Konvente oder anderer dauernd lastender Institute wurde für alle Zeiten an die jeweilig einzuholende königliche Erlaubnis gebunden. Dem arquitecto director unterstand die baupolizeiliche Prüfung aller Neubauten. Zum Verkauf der Häuser war, soweit sich der König 1794 das Vorkaufsrecht nicht ganz vorbehalten hatte, seine Erlaubnis nötig. Als erster Baulustiger ließ sich der Erzbischof von Toledo 1759 von *Luis Fernando Montesinos* in der calle del Principe sein jetzt als Hotel benutztes Palais errichten. 1767 wurden die Arkaden neben der capilla de San Antonio vollendet.

Die (nach Madoz) erst 1768 vollendete capilla de San Antonio y Hospederia de Religiosos de la Esperanza ist dadurch weit interessanter wie die Parochialkirche de Alpajes, als an ihr die Kunst des *Giacomo Bonavia* sowohl im Lageplan wie in Grundriß und Aufriß ganz frei zu Worte gekommen ist (Abb. 214,

215, 216). Für die 1663 herbeigerufenen Mönche der Nuestra Señora de la Esperanza hatte man einen Teil der Casa de oficios eingeräumt und vorläufige Bauten errichtet, die Ferdinand VI. durch ein würdiges Gotteshaus am Ende des großen Hauptplatzes zu ersetzen beschloß. Bonavia hatte also außer dem rein praktischen Bedürfnis einer Klerikerkirche mit den für diesen Klerus nötigen Wohnräumen vor allem der künstlerischen Anforderung eines den Platz würdig beendenden Schmuckbaues zu genügen. Er legte daher die Gemeindekirche an den Platz, und den Klerikerchor dahinter, um diesen die Räume für die Mönche, so daß die Kirche gewissermaßen aus der den ganzen Platz umgebenden Arkadenreihe herauswächst. Diese verdeckt gleichzeitig die Wohnflügel. Die Gestaltung des eigenartigen Innenraums ist nur verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Hochaltar in dem ovalen, die runde Kuppelkirche mit dem rechteckigen Saal verbindenden



Abb. 215 Capilla de San Antonio in Aranjuez (Phot. Lacoste, Madrid)

Zwischenraume stehen müßte, so daß er, von beiden Seiten sichtbar, Laien- und Klerikerkirche trennt. Dann wirkt auch der Kuppelraum ruhig und geschlossen. Die beiden seitlichen Türen dieses Zwischenraumes haben erst dann Bedeutung: denn nur durch sie kann der amtierende Geistliche an den Altar der Laienkirche gelangen. Die Trennung von Klerus und Gemeinde ist hier also nicht durch den die Gemeinde aus dem Kirchenmittel verdrängenden Chor oder die den Klerus über die Laien erhebende Empore erreicht, sondern durch das Aneinanderfügen von zwei in sich grundverschiedenen Räumen zu einer Doppelkirche für die Gemeinde und für die Brüder, die nur durch den gemeinschaftlichen Hochaltar miteinander verbunden werden. Über den rundbogigen Wandnischen läuft um den ganzen Raum der Laienkirche eine Klerikerempore. In der Formensprache ist Bonavia ziemlich streng und schlicht, bei scharfer Profilierung; denn nicht im ornamentalen Reichtum, sondern in dem rhythmischen Spiel der gegeneinander schwingenden und sich überschneidenden Linien offenbart sich sein barockes Em-

pfinden. Die Ornamente sind sparsam verteilt, so daß sie wie kleine, das Linienspiel belebende und gewisse Härten mildernde Drucker dem Ganzen einen besonderen Reiz verleihen. Der Anteil des *Luis Gonzalez Velazquez* erstreckt sich bei diesem Bau nur auf die Bilder. Die Behauptung des Madoz, der rechteckige Klerikerraum sei ein Anbau, dürfte auf einem Irrtume beruhen, da die Klerikerräume durch das Bauprogramm gefordert waren.

Die ganze Anmut seiner auf hohem zeichnerischen Können beruhenden Detaillierung, bei mit meisterlichem Feingefühl verteiltem Schmuckwerk und sein sicheres Beherrschen rhythmisch bewegten Linienspieles zur Erzielung einer über

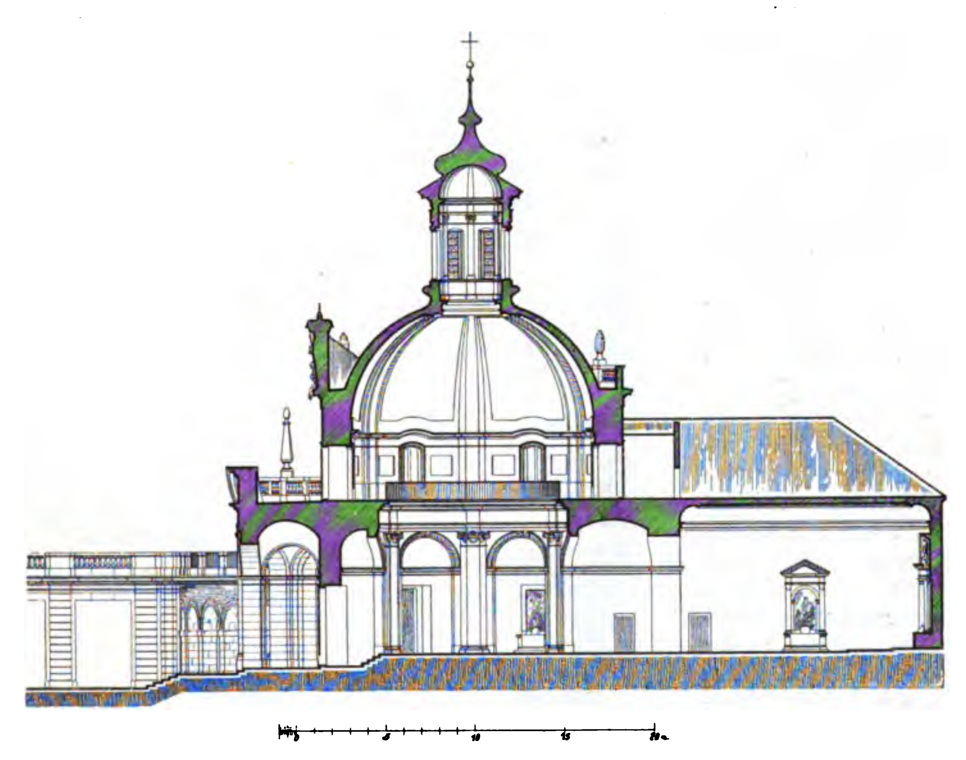


Abb. 216 Capilla de San Antonio in Aranjuez Querschnitt (Aufnahme des Verfassers)

die Wirklichkeit hinausgehenden bühnenartigen Größen- und Tiefenwirkung offenbart Bonavia noch glänzender an der von dem Infanten Don Luis Antonio, Erzbischof von Toledo errichteten Parochialkirche San Justo y Pastor in Madrid (Abb. 217, 218). Die schmale Baustelle forderte eine Langhausentwicklung, aber indem er die die Achsen teilenden Pilaster schräg zur Längsachse stellte, so daß sich die Gurtbögen diagonal schneiden, und die mittelste der drei Langhausachsen entsprechend weiter vorzog, erreichte er, daß dieses in das Rechteck eingezeichnete lateinische Kreuz mit seitlichem Kapellenkranze dem Eintretenden als ein aus lauter Kurven zusammengesetzter, über das Tatsächliche hinaus gedehnter Raum erscheint. Die geschickten, Einblicke in den Himmel gewährenden Bilder, mit denen die Brüder Velazquez und *Bartolomé Rusca* die Pendentifs, die ovale Vierungskuppel und die von den Gurtbögen getragene Langhauskuppel zierten, tragen nicht unwesentlich zur Raumvertiefung in der Vertikale bei. Den Hochaltar malte *José de Castillo,* die Plastik stammt von *Pedro Hermoso,* der 1763

von *Ventura Rodriguez* entworfene Hochaltar kam nicht zur Ausführung. Grundriß und Aufriß sind aus den Zeichnungen ersichtlich. Durch die die Reflexlichter und perspektivischen Verkürzungen geschickt ausnützenden scharfen Unterschneidungen ist die Detaillierung kraftvoll; ihr prickelnder Reiz wird durch kleine auf den Karnies drukkerartig sich auflegende Blattkartuschen noch gesteigert. Die segmentförmige Krümmung der von zwei Glockentürmen begleiteten, giebelbekrönten Fassade (Abb. 219) ermöglicht eine wenigstens teilweise unverkürzte Ansicht trotz der sehr engen Gassen. Die Bildwerke der Fassade stammen von *Roberto Michel* und *Nicolás Carisana*. Zu beiden Seiten des Hauptportales führen Türen in die unter dem Schiff befindliche Krypta.

Ein Italiener war es also, der *Guarino Guarinis* der maurischen Kunst entlehnten Gedanken der sich kreuzenden Diagonalbögen nach Spanien übertrug, nachdem dieser kühne Theatinermönch ihn in den Kirchen San Filippo Neri zu Turin und Sta. Maria de le divina providencia in Lissabon beinahe ein

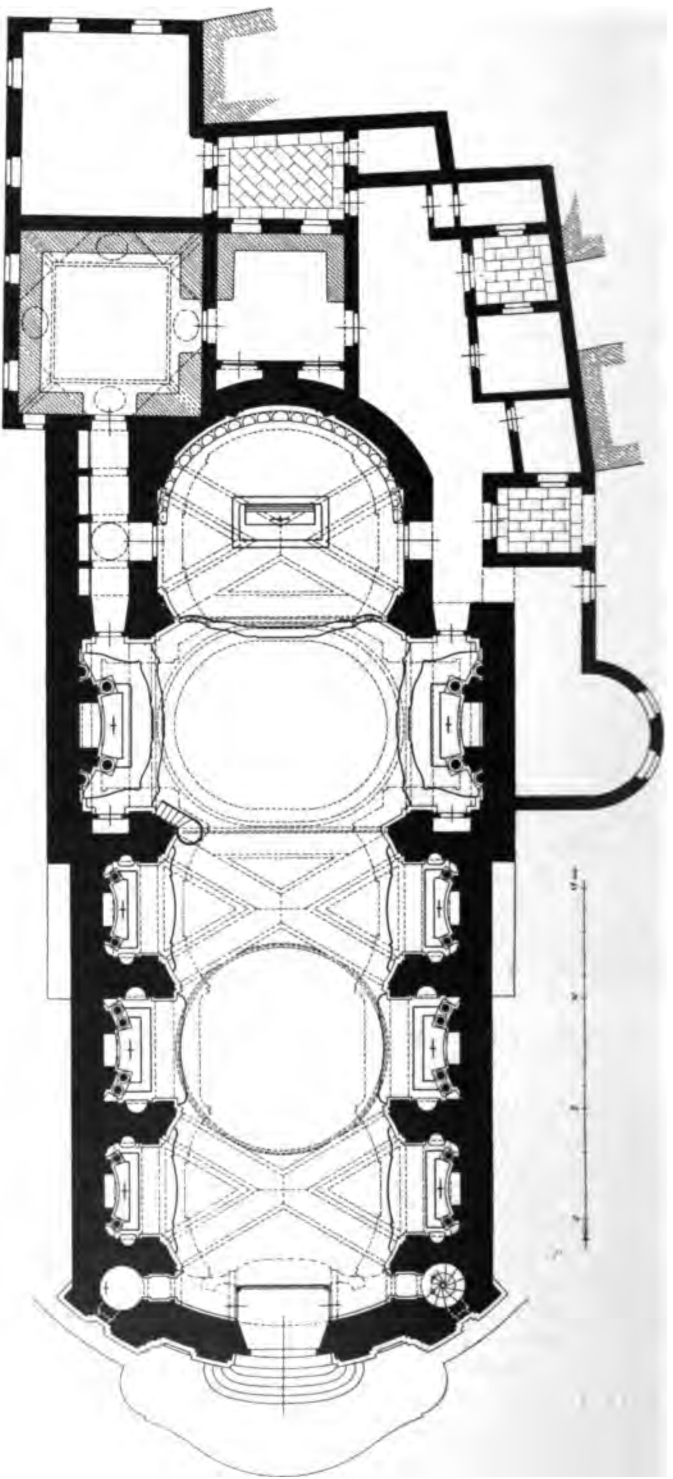


Abb. 217 Parochialkirche San Justo y Pastor in Madrid (Aufnahme des Verfassers)

Jahrhundert früher zu großartiger Raumwirkung durchgebildet hatte (vgl. Nr. 93). — Durch eine klassizistischere Formensprache den Churriguerismus zu verdrängen war Bonavia berufen worden; doch befreite er im Verein mit den andern nach

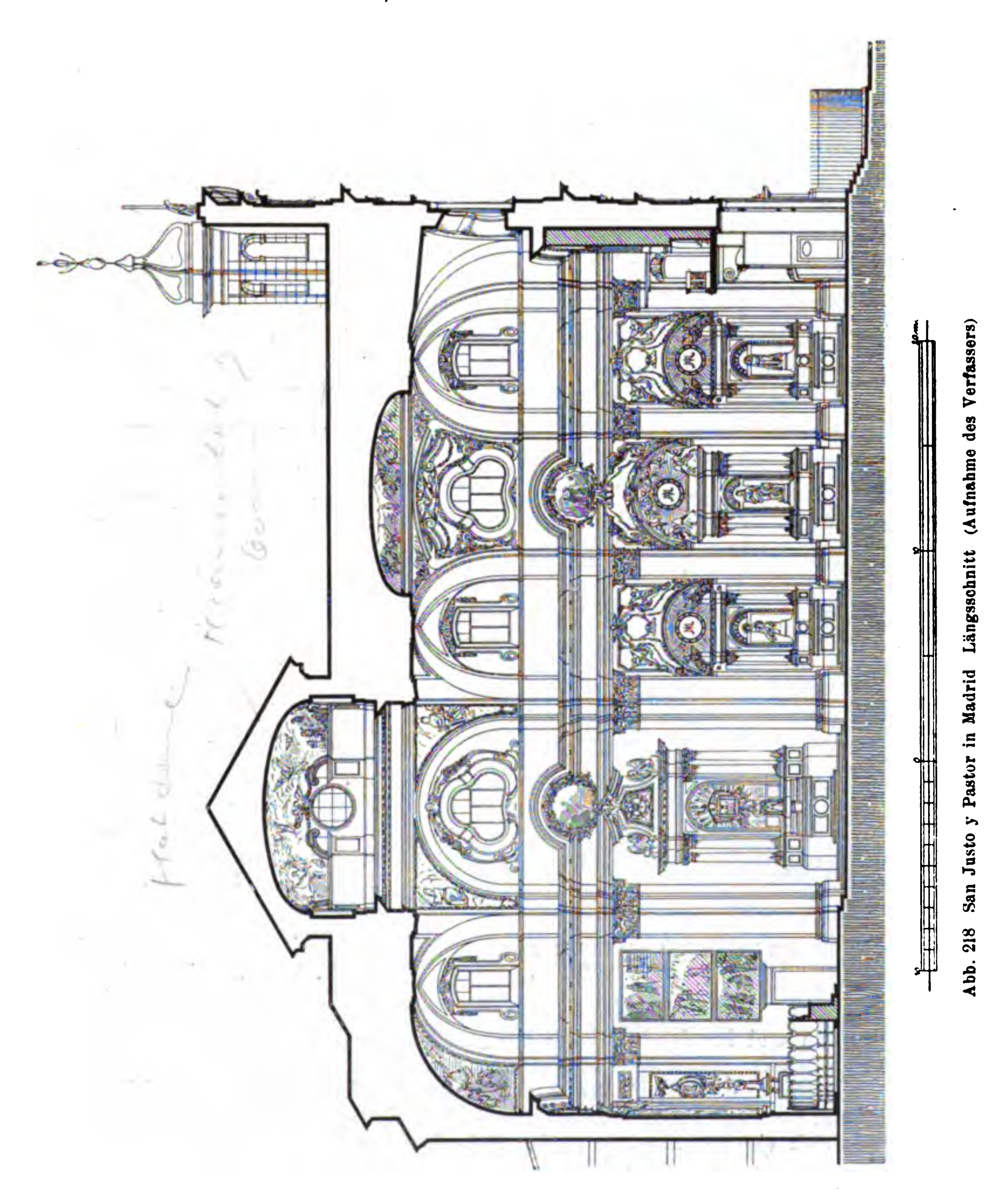


Abb. 218 San Justo y Pastor in Madrid Längsschnitt (Aufnahme des Verfassers)

Spanien gezogenen Akademikern seine neue Heimat von der überlieferten Strenge in der Grundriß- wie Raumkomposition, wies er dem spanischen Barock den Weg von der Schmuckkunst zur Raumkunst.

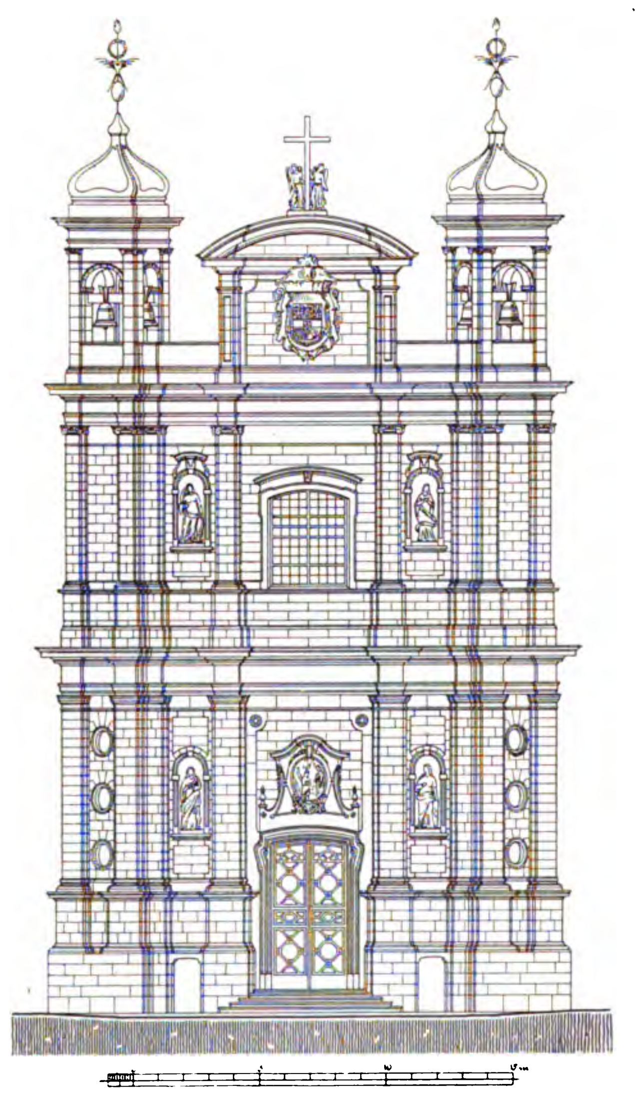


Abb. 219 San Justo y Pastor in Madrid Fassade (Aufnahme des Verfassers)

Außer diesen Bauten arbeitete Bonavia noch am Schloß und Opernhaus von Buen Retiro nach dem Brand von 1734, das aber später von seinen eigenen Landsleuten *Giacomo Buonavera* und *Giacomo Pavía* verändert wurde und schließlich während der Bürgerkriege vom Erdboden verschwunden ist. Trotz der bescheidenen Abmessungen des halbkreisförmigen Zuschauerraumes genügte dies Theater für das Bedürfnis, da nur die Hofgesellschaft zu den Vorstellungen Zutritt hatte.

151. François Carlier

Im Gegensatze zu Bonavia neigte sich der Sohn des an der Gartenanlage von Ildefonso tätigen Franzosen *Renato René: François Carlier,* wie schon sein Vater Oberbaumeister unter Philipp V. und dessen Nachfolger, der klassizistischeren Formensprache des ausgehenden italienischen Barock zu. In der vorbereitenden Junta für die Gründung einer Kunstakademie erhielt er 1744 eine Anstellung als Architekturlehrer und wurde bei der Gründung der Akademie San Fernando 1752 zum director honorario ernannt. Beim Bau der Kirche Salesas Reales (s. u.) hatte er seine Gesundheit untergraben und begab sich daher zur Erholung nach Frankreich, starb aber schon am 29. Dezember 1760 in Bayonne.

Die Parochial- und Hofkirche von Pardo (Abb. 220, 221) ist eine von einem tonnenüberwölbten Langhause durchdrungene achteckige Kuppelkirche, um die sich ein Umgang mit ovalen Seitenkapellen legt. Über diesen Seitenkapellenumgang, sowie über den Nebenaltären des Langhauses läuft die verglaste, durch eine Brücke mit dem Schloß verbundene Hofempore entlang. Über der Vorhalle des Haupteinganges befindet sich die Orgelempore. Der Turm ist seitlich neben das Langhaus angebaut. Er bildet so ein Gegengewicht zur Sakristei. Diese malerische Grundrißgruppierung bei klassizistisch einfacher Formgebung

und die Großräumigkeit des Innern bedingen den Reiz der ganzen, erst am 8. April 1777 geweihten Anlage.

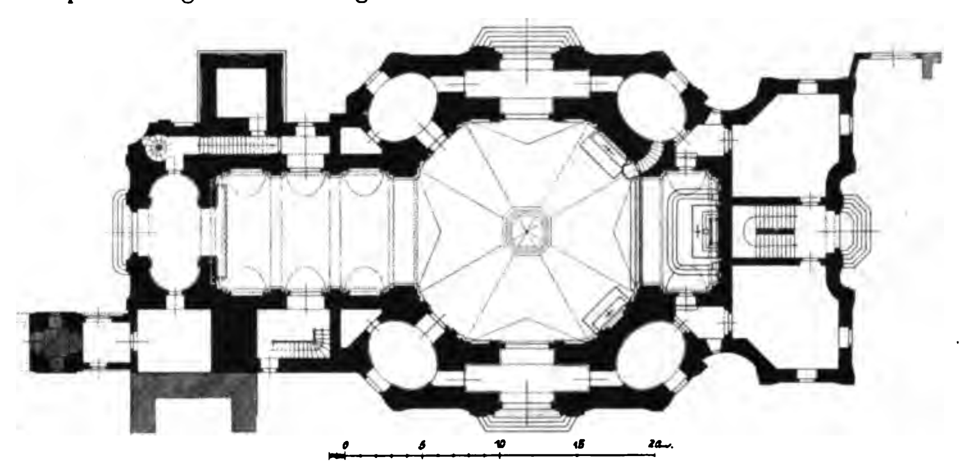


Abb. 220 Hofkirche von El Pardo Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Ein weiteres Werk des François Carlier, die Prämonstratenserkirche in Madrid, ist vom Erdboden verschwunden.

Sich und ihrer Regierung schuf die prachtliebende Gemahlin Ferdinands VI., Doña Maria Bárbara von Portugal, in dem verschwenderisch ausgestatteten Kon-

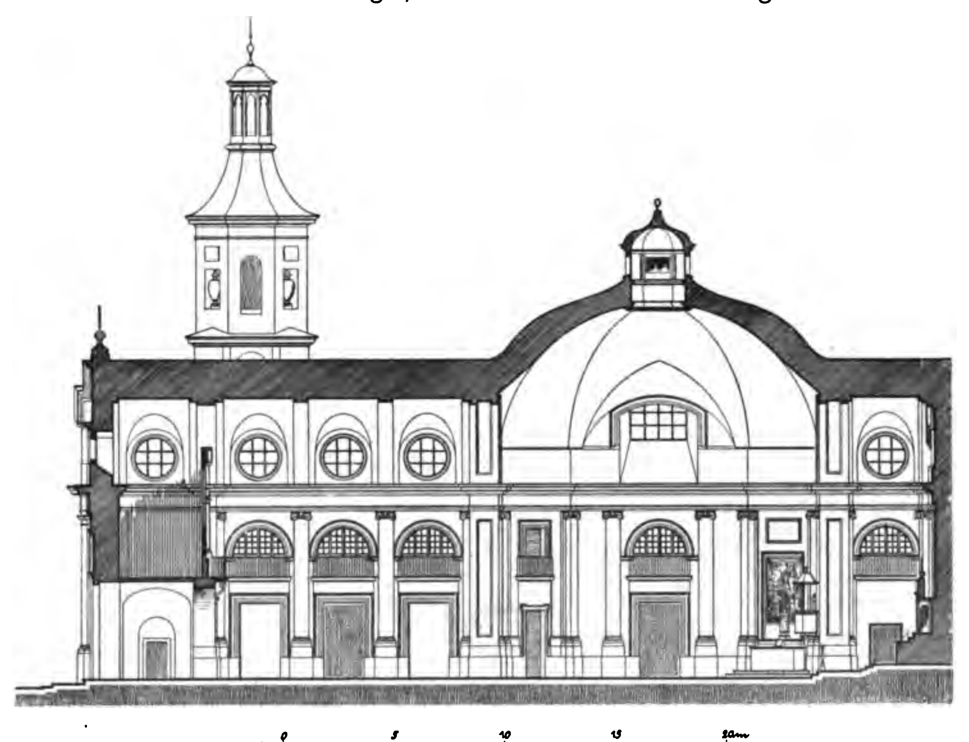


Abb. 221 Hofkirche von El Pardo (Aufnahme des Verfassers)

vente de las Salesas Reales ein glänzendes Denkmal (Abb. 222). Die Arbeiten begannen im Januar 1750, der Grundstein wurde am 26. Juni d. J. gelegt, am 17. April 1756 das Kreuz auf der Kuppel errichtet, die Kirche am 25. September 1757 geweiht und am 30. Dezember 1758 die Arbeiten endgültig vollendet. Die Baukosten betrugen nach Bermudez 19042039 Realen 11 Maravedis; nach Llaguno 20 Millionen Realen, nach dem Testament der Königin 83 Millionen Realen. Das Werk ist später aus künstlerischen und pekuniären Gründen heftig angefeindet worden. Noch Ponz sagt davon: „al todo falta grandiosidad de carácter y limado gusto“, und der Volkswitz der Zeitgenossen belegte es mit folgendem Epigramm: „Bárbara reina, bárbara obra, bárbaro gusto, bárbaro gasto.“ Der Schöpfer dieses größten und reichsten Baues aus der Regierung Fernando VI., für den schon Saccheti Entwürfe gemacht hatte, war der königliche Oberbaumeister *François Carlier*, der auch die künstlerische Oberleitung innehatte, während *Francisco Moradillo* mit der Ausführung betraut wurde. Der riesige, jetzt als Justizpalast dienende Konvent war als Erziehungsanstalt für junge, vornehme Mädchen gegründet worden. Mit Ausnahme der für die Königin bestimmten Zimmer hält sich die innere Ausstattung in den Grenzen des Nutzbaues. Seitlich legt sich an ihn Madrids großräumige, prächtige Hofkirche mit ihrer großen saalartigen Traukirche, ihrer Sakristei und ihren Nebenräumen: ein Saal in Form eines lateinischen Kreuzes mit hoher Vierungskuppel und in den Raum eingestellter, die Orgelempore tragender Vorhalle (Abb. 223). Die Raumvertiefung mit Hilfe der zwischen den Pfeilern einbezogenen Seitenaltarnischen, die den Vierungspfeilern vorgelagerten Rundsäulen, sowie die reichen Barockaltäre und Grabmäler, die Form der Fenster und Ausbildung der Kuppel schaffen bei reichsten klassischen Einzelformen eine ausgesprochen barocke Raumwirkung. Erwähnt sei nur, daß Carlier in seinem bei der Ausführung vereinfachten Entwurf noch den Attikasims (Abb. 224) unter den Fenstern des Langhauses aufgerollt und mit Putten zu seiten einer Vase belebt hatte, ähnlich wie Rodriguez im Entwurf für die Kirche der Bernhardiner Nonnen zu Madrid. Die der Haupt- und Traukirche gemeinschaftliche Rundbogenseitennische des rechten Querschiffarmes nimmt *Sabatinis* berühmtes Grabmal der beiden königlichen Gründer ein. *Giaquinto, Cinnaroli, Muro* und *Filipart* schufen die einzelnen Altarbilder. Die Brüder *Velazquez* malten die Decken und Kuppelfresken und *Olivieri* schuf den bildnerischen Fassadenschmuck. Die Formen dieser Barockfassade (Abb. 225)

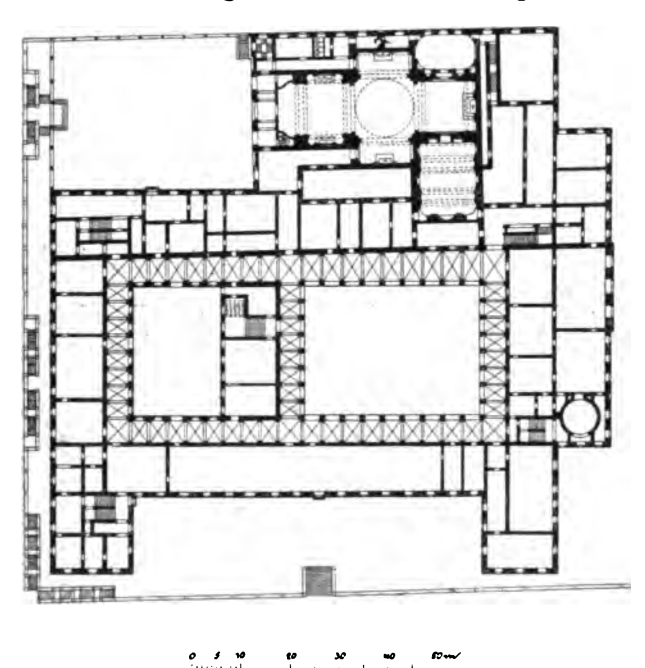


Abb. 222 Salesas Reales in Madrid Grundriß
(Konvent nach dem Plano parcelario de Madrid)

wurden für die spanische Architektur vorbildlich: die bei allem plastischen Reichtum streng architektonische Gliederung und die gedrungenen derben Verhältnisse des Mittelgiebels und der Ecktürme, die die Fassade nach Art einer Attika bekrönen, so daß die schlichte, aber kräftig umrissene Vierungskuppel von der reichgeschmückten Fassade unbeeinträchtigt gelassen wird und den letzten bekrönenden Abschluß des Ganzen bildet — all dies findet sich nun öfter wieder. Man vergleiche El Temple in Valencia und San Francisco el Grande in Madrid. Die drei den Platz vor der Hofkirche bildenden Häuser

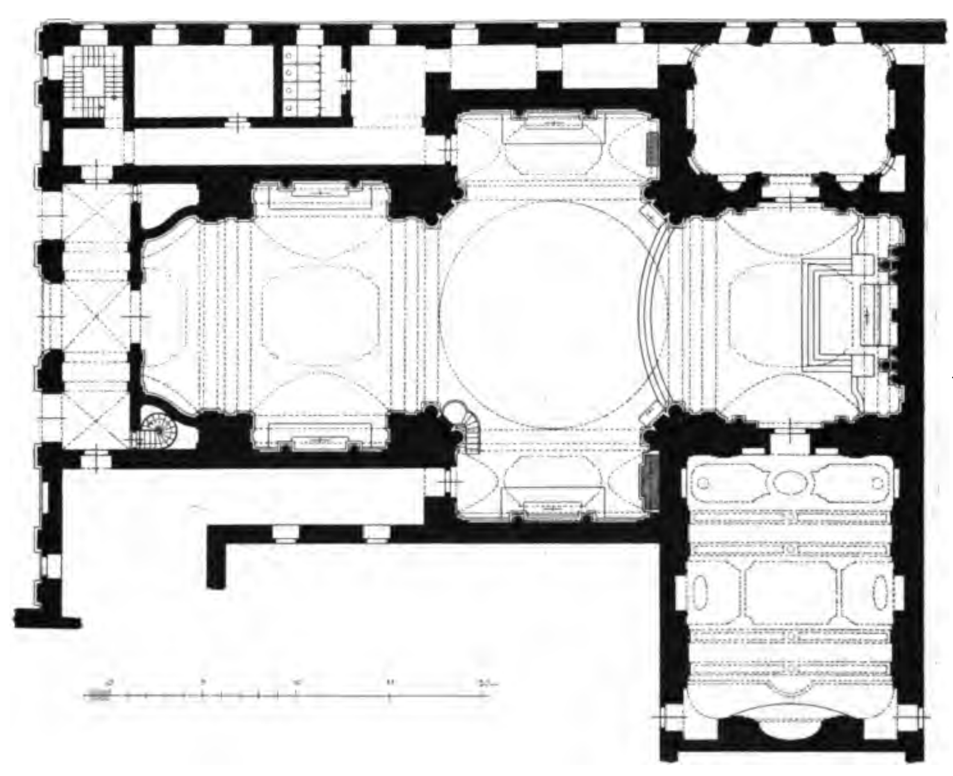


Abb. 223 Salesas Reales in Madrid (Aufnahme des Verfassers)

für Dienstwohnungen der Angestellten und Geistlichen stammten von demselben Architekten.

Ungefähr gleichzeitig, 1756, führte derselbe *Moradillo* nach *Caliers* Entwurf den am Nordende der calle de las Salesas gelegenen Portillo de Recoletas aus: vier gepaarte dorische Halbsäulen auf zweifachem Sockel trugen einen mit dem königlichen Wappen und zwei allegorischen Figuren geschmückten Giebel. Die Achse nahm eine große Rundbogenöffnung mit Archivolte ein, deren Schlußstein eine in eine Muschel geduckte weibliche Gestalt bildet. Beiderseits von diesem Mittelbau befanden sich je eine kleine Rundbogenöffnung mit Inschrifttafel, bekrönt von einer Balustrade. Als Material für dies nach beiden Seiten gleiche Tor war Granit, für die skulptierten und ornamentierten Teile Colmenarkalkstein verwendet worden.



Abb. 224 Salesas Reales in Madrid Längsschnitt (Aufnahme des Verfassers)

152. Die letzten Nachklänge des Churriguerismus

Die reizende Fassade des noch ganz von Riberas Geist erfüllten, an Stelle der 1586—1605 erbauten und später niedergerissenen, erst 1742 errichteten Parochialkirche San José in Madrid (Abb. 226, 227) und des 1752—64 als Kaserne erbauten (an Stelle des 1718 abgebrannten) Castillo de Bibataubin in Granada (Abb. 228) zeigen, wie lange sich im ganzen Lande, ja selbst in Madrid gegenüber der neueren Kunstbewegung, der Churriguerismus behauptete. Während die anderen königlichen Schlösser trotz, oder richtiger, neben diesem nationalen Volksstile entstanden, bedeutet Salesas Reales einen Wendepunkt für die spanische Kunst, indem nun von Madrid aus der Hofstil des auf Fontana und Paris fußenden, von der Akademie von San Fernando gepflegten klassizistischen Barock seinen Siegeszug durch das Land nahm, wie er sich in den Grenzprovinzen vorbereitet hatte.

153. Der erste spanische Vitruvianer

Als erster Spanier, der sich bewußt auf der neuen Bahn bewegte, sei der *Fr. Juan Ascondo* genannt, der sich in den Kirchen von San Roman de Hornija und Villar de Frades in der casa de la Granja in Fuentes, dem Hause des Vizconde von Valoria, sowie den zwei Galerien des Hauptkreuzgangs im Benediktinerkloster zu Valladolid der herben Strenge Herreras zu nähern suchte.



Abb. 225 Salesas Reales in Madrid (Phot. Laurent, Madrid)

154. Die Kunstakademie von San Fernando

Das entscheidende Moment für den Sieg des königlichen Willens auf der ganzen Linie waren aber nicht diese Bauten, sondern die Gründung von Kunstakademien, in denen der künstlerische Nachwuchs mit Vitruvs Geiste durchtränkt wurde. Es ist eine sich stets wiederholende Erscheinung, daß in den Zeiten, in denen die freie Entfaltung der eigenen Phantasie und Eigenart der verstandesmäßig strengen Richtung, d. h. die michelangeleske der palladianischen Kunstauffassung weicht, man zur Gründung von Kunstschulen schreitet, in denen die Kunst nach wissenschaftlich begründeter Regel gelehrt wird. Je mehr sich der Herrerismus zum Churriguerismus auswuchs, trat die Madrider Bauakademie immer weiter in den Hintergrund, bis sie schließlich klang- und sanglos einschlief. Der Rückschlag gegen die willkürliche Lust am Gestalten im Churriguerismus konnte keinen schlagenderen, wirksameren Ausdruck finden als in der erneuten Gründung von Kunstakademien. Der Gedanke war zwar schon wiederholt aufgetaucht, fand

aber erst jetzt den rechten Nährboden. Schon 1619 hatten die Professoren Philipp III. eine Denkschrift mit der Bitte um Gründung einer Akademie für Malerei und einer für Mathematik überreicht, der ein Entwurf für die Satzungen beigefügt war. Zu dessen Prüfung ernannte Philipp IV. eine vierköpfige Kommission. Uneinigkeiten unter diesen vier Künstlern brachten aber die ganze Angelegenheit zu Falle. Die Pläne des Bildhauers *Juan de Villanueva,* eine Vereinigung der Künstler zu schaffen, waren durch die Kriegswirren 1709 vereitelt worden. Der Miniaturmaler Philipps V., *Francisco Antonio Menendez,* der während eines siebenzehnjährigen Aufenthaltes in Italien die dortigen Kunstakademien kennen gelernt hatte, machte nun in seiner Heimat eifrig Stimmung für Gründung einer

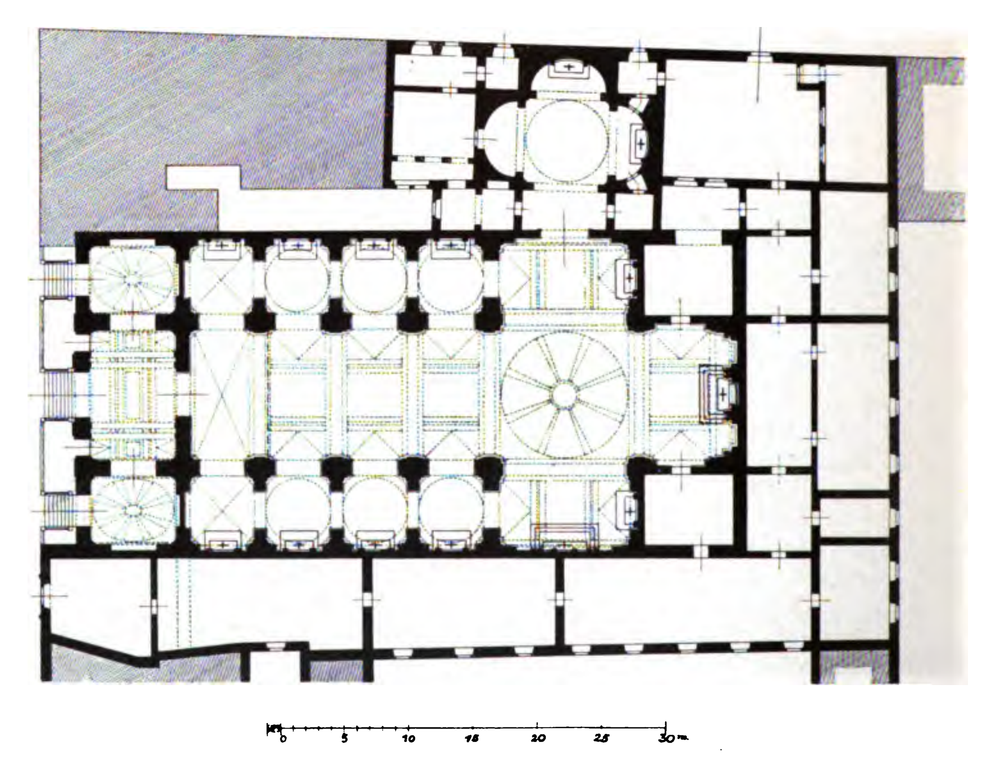


Abb. 226 San José in Madrid Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

solchen in Madrid. 1726 überreichte er dem Könige eine im Selbstverlag erschienene Darstellung des Nutzens einer solchen Anstalt, erbot sich, Satzungen auszuarbeiten und schlug die einst für die Bauakademie verwendete casa de la Panaderia als Sitz für sie vor. Aber ebensowenig wie Villanueva konnte er das Ziel erreichen, beide mußten sich mit dem Titel eines director de la junta precursora de suspirada academia begnügen. Erfolg hatte erst das tatkräftige Vorgehen des Bildhauers *Juan Domingo Olivieri,* der auf eigene Kosten in seinem Hause eine öffentliche Zeichenschule gründete. Sein Gedanke einer staatlichen Akademie in Madrid wurde von dem Staatsminister marqués de Villarías gefördert, so daß zunächst Beratungen über die Nützlichkeit des Planes stattfanden. Die Regierung unterstützte zugleich Olivieris Schule und gründete unter dem Vorsitz des Ministers eine öffentliche Anstalt in der casa de la Princesa de Robec. 1742 fand der Gedanke einer öffentlichen Akademie königliche Genehmigung und am

13. Juli 1744 trat die Junta präparatoria erstmalig in der casa de la Panaderia zusammen, um über die Gründung zu beraten. Der marqués de Villarías übernahm das Protektorat (Sitzungen fanden am 1. September 1744 und am 15. Juli 1745 statt). Als am 9. Juli 1746 Fernando VI. zur Regierung kam, billigte er alle bisher gefaßten Beschlüsse und befahl, sofort die Satzungen aufzustellen; 1750 konnte man die ersten pensionados (Stipendiate) nach Rom entsenden. Am 8. April 1751 wurden die Statuten bewilligt; am 17. April 1752 erfolgte der königliche Erlaß zur Gründung der Akademie mit dem Titel San Fernando unter dem Protektorate des Königs, der die Professoren zu ernennen hat; 13. Juni 1752 fand die Eröffnungsfeier statt; 30. Mai 1757 die Genehmigung der Statuten; 1772 wurde sie in den jetzigen Bau verlegt. In dem Entsenden von jährlich 6 Schülern nach Rom mit einem Jahreszuschuß

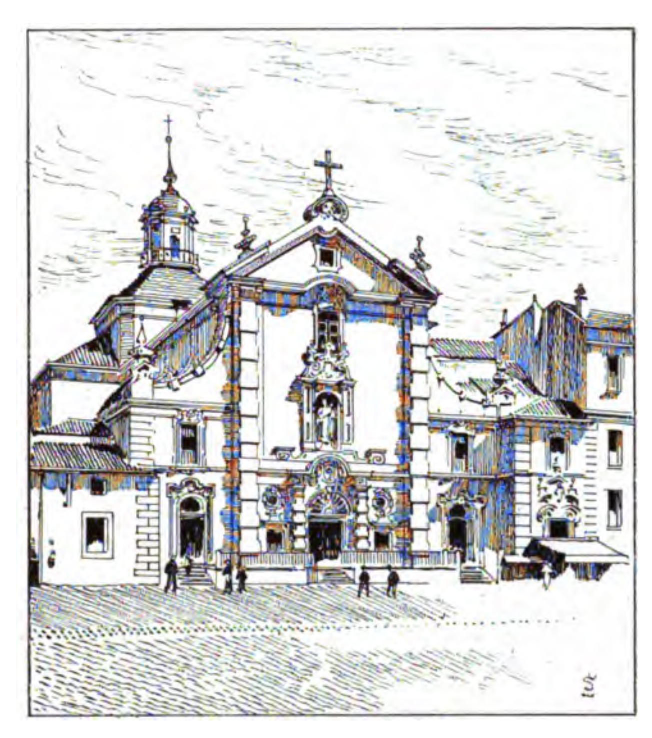


Abb. 227 San José in Madrid Fassade



Abb. 228 Castillo de Bibataubin in Granada

von 4400 Realen, wo dieselben 6 Jahre lang unter Leitung eines mit 6600 Realen Gehalt angestellten Lehrers und zwar seit dem 23. Mai 1758 unter *Francisco Preciado de la Vega* arbeiteten, sowie in den jährlich an arme Studenten auf vier Jahre gezahlten Stipendien von 1500 Realen kommt das Pariser Vorbild klar zum Ausdruck. Seit 1768 erhielten die fleißigsten Schüler dreimonatliche Unterstützungen, die 1777 in monatliche Prämien umgewandelt, aber bald ganz aufgegeben wurden. Die Architekturprofessoren waren:

Namen	
Ventura Rodriguez Josef Hermosilla	Directores
Giovanni Baptista Saccheti François Carlier Giacomo Bonavia	Honorarios
Alexandro Gonzalez Velaszquez Diego de Villanueva	Tenientes.

Am 1. Oktober 1766 wurde eine Professur für Perspektive und 1768 für Anatomie eingerichtet. Der Unterricht in Mathematik begann am 2. Oktober 1768 durch zwei Lehrer. Wenn die große Bibliothek mit ihren Sammlungen an Handzeichnungen, Drucken, mathematischen Instrumenten, Bildern, Gipsabgüssen und Originalskulpturen nicht ausreichte, lieh der König aus seinen Schlössern hervorragende Arbeiten als Vorbilder. Die plastische Abteilung war namentlich für die Porzellanmanufaktur im Buen Retiro bedeutungsvoll. Um den Kupferstich zu heben, bezahlte der König den Künstlern Reisen nach Paris.

155. Kunstästhetik und Kunstgeschichtsforschung

Infolge der überwiegend wissenschaftlichen Auffassung der Baukunst trat nun, geleitet von San Fernando, die Kunstästhetik und Kunstgeschichtsforschung in den Vordergrund, — freilich keine objektiv sachliche, sondern eine durch die Brille Vitruvs getrübte. Grundlegend wurde die Übersetzung des Vitruv mit erläuternden Zeichnungen des *José Hermosilla y Sandoval* (gest. 21. Juli 1776). Geboren in Llerna studierte dieser Grammatik, dann in Sevilla Philosophie und Theologie und trat nach dem Tode seiner Eltern in das Ingenieurkorps zu Madrid ein. Da ihn aber die Militärarchitektur nicht befriedigte, wandte er sich der Zivilarchitektur zu und wurde Zeichner unter *Saccheti.* Vom Staatsminister Josef Carvajal nach Rom gesandt, gab er auf Grund seiner Studien der antiken Bauwerke die Übersetzung des Vitruv mit erläuternden Zeichnungen heraus und schrieb in Rom für die vorbereitende Junta ein Traktat über Geometrie und die nötigen Baumaschinen. Bei der Gründung von San Fernando zum Lehrer und teniente prinzipal del arquitecto mayor de palacio de Madrid ernannt, legte er schon am 28. Oktober 1756 seine Professur nieder und trat in das Ingenieurkorps als teniente capitan ein. Um die Aufnahmen, die der Maler *Diego Sanchez Sarabia* 1764 von der Alhambra hergestellt hatte, vom architektonischen Standpunkte aus zu berichtigen, wurde *Hermosilla* mit zwei jungen Architekten *Juan de Villanueva* und *Pedro Arnal* am 17. September 1766 nach Granada und dann noch nach Cordoba gesandt, während zwei andere junge Leute, darunter der später in Valencia schriftstellerisch tätige *Fray Francisco de Santa Bárbara,* unter seiner Leitung Revisionszeichnungen vom Escorial anfertigten. Es ist dies der erste Anlauf zu einer Inventarisierung der Kunstdenkmäler des Landes. Auch als schaffender Künstler hatte Hermosilla Erfolge zu verzeichnen. Seine Entwürfe zum Hospital general und zum Paseo del Prado siegten über die der anderen Mitbewerber, selbst eines Rodriguez (s. u.). In Madrid schuf er den Altar der Sakristei de los trinitarios calzados.

Das 1760 errichtete colegio Viejo oder colegio mayor de San Bartolomé in Salamanca mit dem von vier mächtigen ionischen Kompositasäulen geschmückten Portal und dem von dorischen Säulenarkaden umgebenen quadratischen Hofe wirkt trotz seiner akademischen Nüchternheit durch ernste Einfachheit und Größe.

Das von Claude Perrault verfaßte Kompendium zum Vitruv übersetzte 1761 *Josef de Castañeda,* der in Frankreich den Brücken- und Wegebau praktisch studiert hatte und seit dem 14. April 1757 Geometrie an der Akademie als Grundlage aller Architektur lehrte. Er starb am 18. März 1766, während er an einem vollständigen Leitfaden der Baukunst schrieb, von dem er nur die Herausgabe des Kapitels über Arithmetik und Geometrie erlebt hatte.

Vignola wurde von *Diego de Villanueva,* dem Sohn und Schüler des Bildhauers Juan de Villanueva, ins Spanische übertragen. Den Rompreis lehnte er 1746 aus unbekanntem Grunde ab und blieb in Madrid als Sacchetis Zeichner beim Madrider Schloß. Nach dem Tode des Hermosilla wurde er am 7. November 1756 Lehrer von San Fernando, am 1. Mai 1768 Ehrenmitglied der Akademie von Valencia, am 16. Januar 1772 Perspektivelehrer von San Fernando und starb am 25. Mai 1774. Als schaffender Architekt lag der Schwerpunkt seiner Begabung in der Raumverteilung, wie seine Planung für den Umbau des königlichen Schlosses zeigt; dementsprechend war er hauptsächlich mit Umbauten, z. B. der Madrider Tabaksfabrik und des naturwissenschaftlichen Museums sowie des Schlosses, beschäftigt. Dies Geschick im zweckmäßigen Verteilen von Räumen zeigt auch die jetzige Kunstakademie von San Fernando trotz der späteren Zutaten und Änderungen. Von ihm stammt die feine, aber nüchterne Innendekoration der Descalzas Reales in Madrid, ferner schuf er zwei Altäre in der Marienpfarrkirche zu San Sebastian und den Altar des heiligen Damaso in der Kirche San Ginés zu Madrid. Wichtiger wie diese Bauten war seine 1664 veröffentlichte, mit Zeichnungen versehene Übersetzung des Vignola. Die Kritiken, in denen er 1766 von Valencia aus die noch im Bau begriffenen Madrider Barockarbeiten geißelte, schufen durch ihren von allen Künstlern gefürchteten beißenden Sarkasmus freie Bahn für den Vitruvianismus.

Weiter war *Joseph Moreno* schriftstellerisch tätig: 1748 in der Akademie als Sohn des Portiers geboren, Schüler des Rodriguez, seit 19. März 1777 Mathematiklehrer und später, vom 22. März 1786 an, Vertreter bzw. Nachfolger des Ponz, verfaßte er Monographien über den Duque de Alba, Pedro Calderon de la Barca und Francisco Quevedo de Villegas für die Sammlung der Varones illustres, ferner beschrieb er eine 1784 unternommene Reise nach Konstantinopel (Madrid 1790), sowie die Ausschmückung von Madrid anläßlich der Thronbesteigung Karls IV. Hier ist sein Lehrbuch für Arithmetik hervorzuheben. Er starb am 5. Januar 1792.

Neben diesen wirkten der deutsche Jesuit *P. Christian Rieger,* der Verfasser der „elementos de toda la arquitectura civil“, in deren drittem Bande er die Hauptlehre der ganzen Architektur, der aller Bauteile und ihres Schmuckes, sowie das Übersetzen all dieser Theorien in die Praxis behandelte; ferner *P. Miguel de Benavente,* Dozent für Mathematik, der mit Rieger gemeinschaftlich diese elementos ins Castillianische übersetzte (gedruckt 1768 zu Madrid). Die spanische Bearbeitung fand eine neue klarere Einteilung in: 1. Elemente und Prinzipien der ganzen Theorie der Architektur; 2. allgemeine Regeln für alle Bauten; 3. Ornamentation; 4. Normen für die praktische Ausführung. Der sprachenkundige *Benito Bails* (geb. 1730 in Cataluna, gest. 12. Juli 1797 in Madrid, seit 2. Oktober 1768 Mathematikprofessor an San Fernando), der schon mit 24 Jahren in Paris für das von den ersten Gelehrten herausgegebene diario historico-politico das Referat über Spanien übernommen und sich auf fast allen Wissensgebieten betätigt hatte, wirkte durch seine Schriften über Mathematik, Harmonielehre und Zivil-

architektur. Das Ehrenmitglied von San Fernando (seit 1771), *Ramon Pignatelli* (gest. 30. Juni 1793), der Verfasser der 1796 in Zaragoza gedruckten „Descripcion de los canales imperial de Aragon y real de Fauste“ war Kanonikus der Kathedrale in Zaragoza. Er führte in der Umgegend von Zaragoza verschiedene Ingenieurbauten aus. Gleichfalls als Ingenieur betätigte sich der Bruder des Hieronymitenklosters von Mejorada *Fray Antonio de S. Josef Pantones* (geb. 1717 in Liérganos in den Bergen von Santander, seit 8. September 1744 Bruder, gest. 17. Oktober 1774). Der unterirdische Verbindungsgang zwischen dem Escorial und der Casa de oficios trug ihm den Titel und Gehalt eines Hofarchitekten ein. In Mejorada war er ausschließlich mit hydraulischen und anderen Bauingenieurarbeiten beschäftigt. Die in der Praxis erworbenen Kenntnisse legte er in verschiedenen Schriften nieder. Auch die Publikation der „Arte de molineros, ó tesoro económico para la Mejorada“ ist auf seine Veranlassung zurückzuführen. Außer durch seine von Hermosilla geleiteten Aufnahmen der maurischen Bauten auf der Alhambra und in Cordoba hat *Juan Pedro Arnal* noch durch das Aufdecken des Mosaiks von Rielves bei Toledo der Kunstforschung gedient. Als Sohn eines Silberschmiedes aus Perpignan in Frankreich war er am 19. November 1735 zu Madrid geboren. Schon als Student errang er in Tolosa sieben Preise, 1763 wurde er von San Fernando preisgekrönt, am 2. Mai 1767 zum académico de mérito, am 9. September 1774 zum teniente de director, 1784 zum Architekten der Druckerei, am 20. Februar 1786 zum Lehrer von San Fernando, am 28. September 1801 auf drei Jahre zum Rektor, 1802 zum Architekt der renta de Correos ernannt, und starb am 14. März 1805. Er war ein außerordentlich geschickter Zeichner und Radierer. Seine Bedeutung liegt auf dem rein wissenschaftlichen Gebiete der Kunstforschung, denn seine Bauten sind zwar große, aber nüchtern verstandesmäßige Arbeiten. So die 1781 vollendete Imprenta nacional, der 1782 für die Duquesa de Alba, Doña Maria del Pilar Teresa de Silva in der Absicht, die Königin zu überbieten, begonnene Palast, jetzt Ministerio de Guerra. Von ihm stammen auch der Marmortabernakel in Jaén, der Hochaltar der Kirche Santa Bárbara in Madrid, die Urne für den Körper der Beata Mariana, ein prächtiger Obelisk für S. Lucar de Barrameda, die Seitenaltäre für das Colegio mayor de Oviedo in Salamanca, viele andere Altäre und verschiedene Bauten für den Palast des Duque de Alba in el Barquillo.

Durch Gründung der Academia Española (1714), der de la Historia (1738) und der Sociedad Económica de los Amigos del Pais (1775) sollten Literatur, Geschichtsforschung, Ackerbau, Handel und Gewerbe neu belebt werden, die nationale Eigenart des Volkes für den Wettstreit mit ausländischer Kultur nach französisch-merkantilistischem Vorbilde gestählt werden. Um der Nation ihre eigenen reichen Kunstschätze zu erhalten, ließ die Regierung den Maler *Antonio Ponz* (geb. 1725 in Cadix, gest. 1792) seit 1771 das ganze Land bereisen und untersagte am 23. November 1777 allen Kirchenfürsten und Prälaten den Export anerkannter Kunstwerke. Diese Reisebeschreibungen wurden nächst den archivalischen Studien eines Juan Augustin *Cean-Bermudez, Llaguna y Amirola* u. a. trotz ihres doktrinären Purismus grundlegend für die spätere Kunstgeschichtsforschung des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts.

= 156. Absolutistische = Zentralisation der Kunst

Gegen den die freie Entwicklung der Baukunst lähmenden Einfluß der Berufsgenossenschaften und Zünfte in den Provinzen nahm die Akademie entschieden Stellung, bis schließlich durch königlichen Erlaß für das Reich bestimmt wurde, daß in Zukunft kein öffentlicher Bau mehr begonnen werden dürfe,

bevor die Pläne von der Akademie geprüft und gebilligt seien, daß keine kirchliche oder städtische Körperschaft den Titel eines Architekten oder maestro de obras verleihen, oder einem Künstler die Leitung übertragen dürfe, der sich nicht dem Examen der Akademie unterzogen habe. Alle Vorrechte der Ortschaften wurden eingezogen und nur die Akademie erhielt das Recht, dergleichen Titel zu verleihen.

Um einer Arbeitsüberhäufung und Verzögerung in Erledigung der Eingänge vorzubeugen, wurde am 23. März 1786 eine dauernde, aus Direktoren, Tenientes, einigen Academicos und einem Sekretär bestehender Ausschuß für Baukunst eingerichtet. Auf dieser künstlerischen Polizei beruht der straff einheitliche, vitruvianische Zug, der von nun an die spanische Kunst beherrschte. Die absolutistische Zentralisation hatte hiermit auch auf künstlerischem Gebiete gesiegt. Durch königliche Huld, die sich im persönlichen Erscheinen des Monarchen bei den Sitzungen der Akademie, in der Mitgliedschaft der Granden, sowie im Rang der Dozenten und den damit verbundenen hohen Ehrungen und in reichen Zuschüssen äußerte, wurde die neue Schöpfung in jeder Weise von oben herab gefördert.

= 157. Kunstakademie = San Carlos in Valencia

In Valencia bestanden schon 1680 zwei Kunstakademien, die eine mit einheimischen, die andere mit ausländischen Professoren, die sich bei allen Festen in einer Aula des Konventes Santo Domingo vereinten. Die erstere wurde anfangs von Conchillos, später (bis 1736) von Evaristo Muñoz unterstützt. Die *Vergaras,* vor allem *Josef Vergara,* verstanden es, den Lokalpatriotismus für ihre Absicht zu begeistern, so daß sich, angeregt durch die Gründung von San Fernando, 28 Bürger zum Tragen der Unkosten verpflichteten, während die Stadt einen Saal in der Universität überwies, so daß am 7. Januar 1753 die Studien in der neugegründeten Akademie Santa Bárbara begonnen werden konnten. *Pascual Miguel* und *Jayme Molins* übernahmen den Architekturunterricht. Die mit der steigenden Schülerzahl, die bis täglich über 200 anwuchs, sich mehrenden Kosten übernahm am 4. Oktober 1754 der intendente y corregidor Pedro Reballar y de la Concha, und auf seine Vermittlung gewährte auch die Stadt als Patronin eine Unterstützung und drei Unterrichtssäle. Im ersten Saale wurden die Anfänge gelehrt, der zweite Saal diente für das Arbeiten nach Gips und für den Architekturunterricht, im dritten Saale wurde nach dem lebenden Modell gearbeitet. Seiner Benützung als Sitzungszimmes entsprechend, war es mit den Bildern der Könige geschmückt. Da der Erzbischof Andres Mayorel schon nach drei Jahren seine Unterstützung zurückziehen mußte, wurde *Manuel Monfort* mit Schülerarbeiten nach Madrid gesandt, um sie der Akademie von San Fernando vorzulegen. Trotzdem San Fernando die Professoren von Valencia zu ihren individuos de mérito ernannte und beim König das Gesuch um einen festen Zuschuß wegen des dem Staate daraus entspringenden Nutzens mit Wärme vertrat, wurde am 30. März 1762 dasselbe wegen anderer, noch wichtigerer Forderungen abschlägig beschieden, auch 1764 der wiederholte Antrag vom Rat von Kastilien abgelehnt und erst ein drittes Gesuch am 25. Januar 1765 vom König angenommen. Eine vom König ernannte vorbereitende Junta unter Andres Gomez de la Vega begann am 11. März 1765 ihre Sitzungen und wählte für die Malerei und Plastik die Professoren der Akademie Santa Barbara, für die Architektur *Vicente Gascó* (13. März 1734 bis 4. Juli 1802) und *Felipe Rubio,* als Kupferstecher wurde *Manuel Monfort* berufen. Am 16. November 1765 wurden die Satzungen der Akademie von San Fernando vorgelegt, die sie prüfte und dem König überreichte, die Eröffnung der Studiensäle etc. erfolgte am 13. Februar 1766. Am 14. Februar 1768 billigte der König die Satzungen und gründete die San Fernando unterstellte, von ihr und dem Könige reich beschenkte

Akademie San Carlos in Valencia. Der Jahreszuschuß reichte bald nicht mehr aus, so daß man ihn verdoppeln mußte. Am 24. Oktober 1778 befahl der König folgendes: 1. Die Studienpläne sollen mit San Fernando übereinstimmen; 2. alle drei Jahre sollen Prämien wie in San Fernando verteilt werden; 3. der Lehrstuhl eines Architekturprofessors, um Arithmetik, Geometrie und die übrigen für die Architektur nötigen mathematischen Fächer zu lehren, soll eingerichtet werden, ebenso 4. eine Kupferstichprofessur, und 5. ein Lehrstuhl zum Studium der Pflanze für Textilzwecke; 6. ein bis zwei Schüler sind stets nach Madrid zu schicken; 7. Schülerarbeiten sind als Proben einzusenden. Am 30. Januar 1784 wurde *Benito Espinós* zum Professor für Blumenstudien ernannt. Ebenso wie in Madrid fanden 1773—98 Preisverteilungen statt und eine in der Akademie tagende Junta de comision de arquitectura hatte die Pläne für alle öffentlichen Bauten dieser Provinz zu prüfen.

158. Die vitruvianischen Barockbauten in Valencia

Für den vitruvianisch-klassizistischen Geist, der diese Akademie in gleichem Maße wie San Fernando in Madrid beherrschte, ist das vom 17. April 1758—1760 nach *Felipe Rubios* Entwurfe von dessen Schwager *Antonio Gilabert* (oder *Chilavert*) (geboren 9. April 1716 in Pedreguer bei Valencia, studierte noch zu Zeiten des Barock, 17. Februar 1768 Lehrer von San Carlos, 31. Dezember 1784 director general, gest. 13. Dezember 1792) und *Tomas Miner* erbaute Zollgebäude in Valencia kennzeichnend (Abb. 229). Der Grundriß ist ein Rechteck von 63,52 × 59,06 m (9 bzw. 7 Achsen), in dessen Mitte sich eine Durchfahrt befindet. Beiderseits von dieser Durchfahrt liegt die große Haupttreppe. Pfeilerarkaden teilen den Hof in zwei Teile. Die Raumanordnung ist leider 1828 anläßlich der Verlegung der Tabakfabrik in diesen Bau zum Teil bis zur Unkenntlichkeit verändert worden. Nach außen ist dieses 21,87 m hohe Rechteck ohne Risalit gebildet, so daß sich der Gurtsims in Höhe des Hauptgeschoßfußbodens und der Hauptsims in ruhiger Linie um den ganzen Bau ziehen. Lisenenartig alle vier Geschosse zusammenfassende, an die des teatro Marcelo in Rom erinnernde Pilaster gliedern die ruhige Folge glatt umrahmter Fenster. Sie endet über der bekrönenden Brüstung in schmückenden Aufsätzen. Der Wechsel von Spitz- und Segmentverdachung bei den Fenstern des Hauptgeschosses zeigt den Einfluß der römischen Vorbilder. Nur die Hauptportalachse ist durch eine leise Curvatur, gepaarte Pilaster, ein königliches Wappen und *Ignacio Vergaras* den Giebelaufbau bekrönende, von den Sinnbildern der Weisheit und Gerechtigkeit begleitete Statue des Königs ausgezeichnet. Die oberste Brüstung durchdringende wuchtige Dachfenster im Wechsel mit den dekorativen Aufsätzen über den Pilastern geben dem Bau einen bewegten barocken Abschluß.

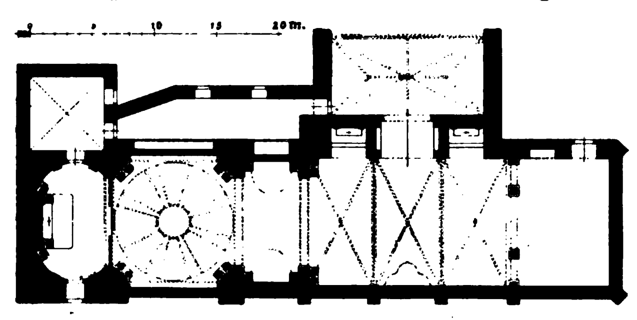


Abb. 229 San Vicente Ferrer, am Dominikanerkonvente in Valencia (Aufnahme des Verfassers)

Gilaberts barockes Raumempfinden wie großes zeichnerisches Können kamen bei der Innendekoration der Kathedrale von Valencia 1731 zur Geltung, indem er hier mit Kartuschen, Festons, Pilastern und dem ganzen zu Gebote stehenden barocken Formenschatze den gotischen Kernbau verhüllte (vgl. Nr. 125).


Abb. 230 San Vicente Ferrer, am Dominikanerkonvente in Valencia

Bei der Kapelle von San Vicente Ferrer im ehemaligen, 1574 von der Stadt gekauften und 1677 renovierten Dominikanerkonvente zu Valencia steigerte *Gilabert* durch geschicktes Gliedern des Raumes mit Hilfe der hineingezogenen Pfeiler und durch denselben vorgestellte dekorative Säulen, sowie durch günstige Lichtverteilung die Kapelle in ihrer Größenwirkung und erwies sich gleichzeitig bei klassischer Detaillierung als fein empfindender Innenkünstler (Abb. 230, 231). Er selbst leitete noch in Valencia den Bau der Eremitei Nuestra Señora de Nules und des Palastes des Grafen von Villapaterna, sowie der Parochialkirchen von Toris und Chate-Algar in der Umgegend. Seine konstruktiven Kenntnisse konnte er beim Schließen der von einer hohen Laterne bekrönten Kuppel der Kirche de los esculapíos bewähren. Von ihm stammt auch der Hochaltar im Nonnenkloster de la Zaedia vor Valencia.

Ein besonders eifriges Mitglied der Akademie war *Vicente* (*Salvador*) *Gascó*, der schon 1765 von der vorbereitenden Kommission für die Gründung der Akademie San Carlos mit einem Lehrauftrage betraut worden war. Geboren in Valencia 13. März 1734, studierte er Philosophie und wandte sich erst nach dem Tode seines Vaters, um seine Familie zu ernähren, der Architektur zu. Am 7. Februar 1762 wurde er Ehrenmitglied von San Fernando und später von Petersburg. Er starb am 4. Juli 1802. In seinen Bauten: der Kapelle Nuestra Señora del Carmen im Karmeliterkloster zu Valencia und den beiden Brücken von Cullera und Catarroja strebte er nach herreresk-vitruvianischer Einfachheit und Größe.

Von den übrigen Professoren sei hier nur *Juan Bautista Minguez* genannt, der sich als Mitarbeiter Sacchetis durch das Anfertigen der Bauzeichnungen für das Madrider Schloß bewährt hatte.

159. Kunstakademie San Luis in Zaragoza

Ähnlich wie in Madrid und Valencia entstand die Kunstakademie in Zaragoza. Um die während des Erbfolgekrieges verlorenen Kenntnisse neu zu verbreiten, gründete der Bildhauer *Juan Ramirez* auf seine und der anderen Lehrer gemeinschaftliche Kosten eine Schule für Zeichnen, vor allem nach dem lebenden Modell, die nach seinem Tode sein Sohn *José Ramirez* fortführte. Durch die Gründung von San Fernando wurde 1754 auch die Aristokratie Zaragozas auf ihre Professoren aufmerksam, so daß der Maler *Vicente Pignatelli* der Zaragozener Kunstschule sein Haus überließ. Auf eine Eingabe vom 18. September 1754 hin, die



Abb. 231 Aduana-Zollgebäude in Valencia

um Gründung einer unter San Fernando stehenden Akademie bat, setzte Ferdinand VI. eine vorbereitende Kommission unter dem marqués de Agerve ein. Nachdem 1770 das letzte der 7 Mitglieder dieser Kommission gestorben, begab sich *Ramon Pignatelli,* Kanonikus der Kathedrale, 1771 nach Madrid, um seine Sache der Akademie San Fernando vorzutragen. Von dieser wurde das Gesuch am 17. August 1771 Karl III. unterbreitet. Eine neue Kommission unter Pignatellis Vorsitz machte 1771—76 sechs verschiedene Vorschläge, die sämtlich verworfen wurden, schließlich aber schlug man geeignete Künstler vor und am 7. Januar 1778 wurde im Hause des Conde de Fuentes eine Kunstschule gegründet, an der *Agustin Sanz, Pedro Ceballos* und *Gregorio Sevilla* den Architekturunterricht übernahmen. Schon am 19. Oktober 1779 wurde diese Akademie, nachdem man über allerhand Fragen der Madrider Akademie Rechenschaft abgelegt hatte, geschlossen. Endlich nahm sich die Sociedad aragonesa de amigos del pais der Sache an und gründete am 19. Oktober 1784 aus eigenen Mitteln

eine Schule, die unter der Leitung und Verwaltung der Sociedad gestellt, vom König durch Verfügung vom 30. November 1790 mit Mitteln ausgestattet wurde. 78 Jahre nach ihrer Gründung am 17. April 1792 wurde sie schließlich zur königlichen Akademie der bildenden Künste von San Luis erhoben und reich dotiert. Die Eröffnungsfeier fand am 25. August des Jahres statt. Von den Architekturlehrern der ersten Akademie wurde nur *Agustin Sanz* beibehalten, ihm zur Seite standen *Francisco Rocha* und *Manuel Ichauste*. Von Sanz wird später die Rede sein.

Als die jüngere Anstalt konnte natürlich dies Institut nicht mit Madrid und Valencia an Einfluß wetteifern, doch zeigt die Entstehung aller drei Akademien, daß sie nicht ausschließlich auf königlichem Machtgebot, sondern im Zeitgeist und der ganzen Kultur der Nation begründet waren. Die Akademien von Barcelona und von Cadiz, Cordoba usw. seien hier, da sie nicht zu gleicher Bedeutung gelangten, übergangen. Aus den Statuten und dem Lehrplane der Akademien, der dem Studium der Pflanze besondere Beachtung schenkte, erkennt man, daß sie ebensosehr wie für die Neubelebung der hohen Kunst für die Hebung des Kunstgewerbes bestimmt waren. Die Kunstsammlungen, die sich seit Karl V. in den Schlössern angesammelt hatten und von Philipp II., IV. und V. vermehrt worden waren, hatte Ferdinand VI. mit Ausnahme der Schätze des Escorial in San Ildefonso vereint. Die besten Stücke wurden den Akademien als Vorlagen zum Studium geliehen. Man erinnerte sich hierbei vielleicht des künstlerischen Werdeganges und der gründlichen Studien, durch die Murillo auf Anraten und durch Vermittlung des Velazquez vor den Kunstschätzen der einzelnen Schlösser sich zu seiner Größe durchgerungen hatte. Um die Kunstindustrie zu heben, wurden die den Zufälligkeiten der Privatkonkurrenz unterliegenden Industrieunternehmungen in gleicher Weise unter staatlichen Schutz gestellt und neue Industrien eingeführt.

160. Der Zimmerschmuck: Fresko und Textilindustrie

Unter Philipp II. bestand der Zimmerschmuck zumeist in Kostbarkeiten, die, solange der König anwesend war, in die Räume gestellt, sonst aber in der Kronjuwelen- und Rechnungskammer aufgehoben wurden. Sie wurden auch zum Schmuck der Galerien, der Pasadizos genannten, nur für den König bestimmten Geheimgänge nach den Horchkammern, Sitzungssälen, Ateliers, Gärten und dem von der Königin Margareta gegründeten Kloster de la Encarnacion verwandt, wenn im Sommer die Tapisserien entfernt waren. Die Wände der Zimmer waren meist mit bemalter Leinwand (Sargas genannt) bespannt. Später traten die flandrischen Gewebe auf, die ursprünglich nur für Feste und Prozessionen, z. B. zum Behängen ganzer Fassaden, wie Descalzas Reales gedient hatten. Die im 14. und 15. Jahrhundert aus Italien eingeführte Freskotechnik hatte unter Philipp II. ihren Höhepunkt erreicht, war aber in Kastilien wieder vollkommen in Vergessenheit geraten, so daß Velazquez auf seiner zweiten Romfahrt für die Ausschmückung des Madrider Schlosses die beiden Bologneser Freskomaler *Agustino Metelli* (geb. zu Bologna 1609, gest. zu Madrid 1660) und *Angelo Michele Colonna* (geb. 1600 in Ravenna bei Como, er blieb bis 1662 in Spanien) annahm, von denen der erstere die Architektur, der letztere die Staffagen malte. Schüler des Girolamo Corti, genannt Dentone, lösten sie die Wandflächen durch sinnreiche Scheinarchitekturen auf, welche die Räume in ihrer Wirkung fortführten und zu Säulenhallen, Höfen usw. erweiterte. Spärlich verteilte, dafür aber in lebhaften Tönen gehaltene Figuren steigerten durch den Gegensatz die kalten Marmortöne dieser Raumphantasien. Ihre Schüler *Rizzi* und *Carreño* setzten im Buen Retiro ihre Lehren fort. Von Buen Retiro und Katalonien aus wurde

dann allmählich diese in Vergessenheit geratene Kunst wieder neu erlernt. Noch *Murillos* erste dekorative Arbeiten waren Sargas, deren Herstellung man als dem Künstler vorteilhaft ansah, um sich dabei die Hand frei zu machen. Selbst Kuppel- und Gewölbemalereien pflegte man durch Beschlagen mit bemalter Leinwand zu ersetzen. Die Bestimmung dieser Sargas schränkte wohl die Willkür des Staffeleibildes ein, hob aber keineswegs die Vorteile der Öltechnik auf und zwang den Künstler der großen Gesamtwirkung halber zu entschiedenem Vortrag. Die Textilindustrie konnte anfangs gegen diese bei geringerem Preise weit wirkungsvolleren Erzeugnisse nicht aufkommen. Im Mittelalter bestand sie überhaupt nur in Navarra und Barcelona, wurde aber auch hier im 15. Jahrhundert durch die flandrische Einfuhr erdrückt. 1572 entdeckte Philipp II. in Salamanca einen Teppichweber *Pedro Gutierrez,* den er sofort anstellte. Die 1623 bei der Fronleichnamsprozession vorgeführten Arbeiten der vom Herzog von Pastrana in Pastrana errichteten Werkstatt erregten die allgemeine Bewunderung. Selbst die Niederländer rühmten ihnen nach, kein Pinsel der Welt könne sie übertreffen. 1625 taucht die salamatinische Werkstatt, nach Madrid übersiedelt, wieder auf, an ihrer Spitze *Antonio Ceron,* ein Nachfolger des Gutierrez. Seit 1622 hatte er in Santa Isabel ein Atelier mit 4 Webstühlen errichtet, die durch das Bild des Velazquez unvergeßlich wurde. 8 aus Salamanca mitgebrachte Arbeiter und 8 Lehrlinge arbeiteten dort. Cerons Gesuch um Geldunterstützung wurde vom Könige abgelehnt, da er schon dem Flamen *Franz Tons* in Pastrana eine solche bewilligt hatte. Die Segnungen der Hugenotteneinwanderung, die die französische Industrie wider die Absicht Ludwigs XIV. in die protestantischen Länder verpflanzten, konnte dem katholischen Spanien nicht zugute kommen. In Erkenntnis der hieraus seinem Lande erwachsenen Nachteile richtete Philipp V. seine Blicke auf jene Gegenden, in denen zu allen Zeiten Frankreichs Textilindustrie wurzelte. 1720 berief er aus Antwerpen den berühmten Fabrikanten *Juan de Van-Dergoten* als Leiter der 1721 gegründeten Real Fábrica de los Tapices neben dem Buen Retiro. Nach ihm leiteten seine beiden Söhne *Francisco Van-Dergoten* und *Cornelio Van-Dergoten* Spaniens erste Kunstweberei. Ausländer bildeten in der ersten Zeit das Direktorium, Ausländer wie *Lucas Jordan, David Teniers, Jean Cornelis Wermeyen, Uvas, Giacomo Amiconi, Domenico Maria Sani* u. a. m. lieferten anfangs die Entwürfe, nach denen die 80 Arbeiter dieser Fabrik die Gobelins für Spaniens Schlösser und Paläste arbeiteten. Durch planmäßige Schulung der Jugend auf den Kunstakademien wurden dieser Manufaktur immer neue frische Kräfte zugeführt, wuchs sie sich allmählich zu jener berühmten spanisch-nationalen Kunstanstalt aus, die in den nach *Francisco Goyas* Entwürfen hergestellten Gobelins ihre höchsten Triumphe feierte.

161. Die Glasindustrie

Weit bodenwüchsiger als die Textil- war die Glasindustrie. Die erste Blüte trieb dies schon unter den Römern und Arabern in Spanien gepflegte Gewerbe im 16. Jahrhundert in Barcelona, Cervello und Mataró. Jenes katalonische Glas konnte selbst mit dem venezianischen wetteifern. Die 1712—18 in Nuevo Baztan von Philipp V. betriebene Fabrik, für die aus dem Auslande Arbeiter wie Künstler herangezogen wurden, verlegte man aus praktischen Gründen nach Villanueva de Alcorcon in der Provinz Cuenca. Aus dem Ruin dieser Fabrik ging (nach Larruga) die von Ildefonso hervor. Seit 1728 hatte hier *Ventura Sit* aus Katalonien Spiegel gefertigt. 1734 von Philipp V. an die Spitze der auf Kosten der Krone gegründeten Fabrik gestellt, gelang es ihm, seine Erfindungen besonders mit Hilfe eines von *Pedro Fronvilla* und *John Dowlin* erfundenen Apparates so weit zu vervollkommnen, daß er das Maß der Spiegel

von 30 auf 145 Zoll brachte. Seit 1771 wurden auch Hohlgefäße hergestellt. Die Leitung lag in Händen von drei Ausländern: des Schweizer *Eder,* des Franzosen *Sivert* und des Hannoveraners *Sigismund Brun*, des Erfinders der Feuervergoldung. Das Glas entsprach auch dieser internationalen Leitung: meist farbloses Kristallglas mit reichem Schliff, sowie Goldornamentik, stilistisch den gleichzeitigen französischen Arbeiten nahe verwandt, außerdem farbig irisierende Gläser und kostbare venezianische Vasen und Kandelaber mit bunten Blumen. Aus dieser Fabrik gingen all die großen Spiegel hervor, die einen Hauptschmuck der gleichzeitigen spanischen Schlösser bilden. Mit dem Anfange des 19. Jahrhunderts verfiel auch diese Fabrik, bis sie schließlich 1829 in Privathände überging.

162. Die Manufaktur von Alcora

Seitdem der sächsische Kurfürst August der Starke, König von Polen, 1710 durch seinen genialen Keramiker und Erfinder *Böttger* die Meißner Manufaktur hatte gründen lassen, trachteten fast alle Herrscher danach, die kostbare Geheimkunst in ihr Land zu verpflanzen, wurde es unter den Großen Mode, Porzellanmanufakturen zu gründen. Die Bereitung des Hartporzellans blieb freilich den meisten Fabriken des Auslandes ein Geheimnis und mußten sie sich mit Fritten begnügen. Solch ein absolutes Produkt des königlichen Willens war die Porzellanmanufaktur von Buen Retiro, die Karl III. bei der Thronbesteigung 1759 aus seiner früheren Residenz Neapel nach den Ufern des Manzanares mitgebracht hatte. Er fand in der neuen Heimat den Boden für die Keramik schon trefflich vorbereitet, hatte sich doch auch hier die Porzellanliebhaberei der Kunstfreunde zur Sammelleidenschaft ausgewachsen, so daß z. B. schon 1754 der Porzellannachlaß des Marqués de la Enseñada auf 2 Millionen Pesos (= Dollar) geschätzt wurde, hatte sich doch schon 10 Jahre früher die Manufaktur von Alcora zu solcher Blüte entfaltet, daß sie sich an das Schaffen einer ganzen keramischen Innenarchitektur wagte.

Ihre Entstehung verdankte letztere Anstalt dem Grafen von Aranda, Don Buonaventura Pedro de Alcántara, der 1725 die Herrschaft Aranda erbte und sofort erkannte, daß die vorzügliche Tonerde des in diesem Besitztume gelegenen Dorfes Alcora sich für Besseres als die bisher daraus gefertigten minderwertigen Töpfereien eignete. Zunächst ließ er ausländische Geschirre chinesischen und holländischen Stiles nachahmen und konnte man schon nach 2 Jahren die ersten Erzeugnisse von Alcora versenden. Die Ausfuhr erstreckte sich auf die spanischen Besitzungen, Portugal, Malta, Italien, Frankreich usw. Das Hauptverdienst an diesem schnellen Aufblühen hatte der von Moustiers berufene Franzose *José Ollery,* der als Zeichner und Modelleur bis 1737 in Alcora wirkte. Seit 1741 stand der Franzose *François Holy,* 1764—86 der Deutsche *Johann Christian Knipfer* oder *Knüpfer,* der berufen war, um alle Meißner Geheimnisse zu verraten, und neben ihm 1774—86 *François Martin* als Chemiker, darauf 1786—98 *Pierre Clostermanns* aus Paris und schließlich *Joseph Ferrer* an der Spitze dieser Manufaktur. Seit den Tagen der französischen Invasion gingen die Leistungen von Alcora immer mehr zurück, bis sie schließlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts nur noch ganz gemeine Marktware fertigte. Für den künstlerischen Nachwuchs sorgte eine an die Fabrik angegliederte Art Kunstgewerbeschule mit über 100 Zöglingen. Ein Bericht aus dem Jahre 1746 zeigt, welch hohe Bedeutung für die spanische Baukunst die Zeit der ersten Blüte unter Ollery und seinem Nachfolger hatte, indem Alcora sich an den Brand ganzer Möbel und Einrichtungsgegenstände wagte. Außer jenen Pyramiden mit Blumengewinde haltenden Kindergestalten, Tischen, großen Aufsätzen, Kandelabern, Füllhörnern, jenen Statuetten und Tiergestalten, die zu allen Zeiten eine Eigenart der Anstalt waren, fertigte nach diesem

Berichte Alcora „die ganze Dekoration eines Zimmers so vorzüglich, daß keine andere spanische oder italienische, französische oder holländische Arbeit damit verglichen werden kann.“ [1]) Wofür dies Zimmer bestimmt war, wohin es gekommen ist, wissen wir nicht, auch ist es nicht klar, ob es Porzellan oder Fayence war. Während also selbst Meißen unter der Leitung des Bildhauers *Kändler* das Monumentale nur in der Großplastik mit jenen berühmten Tiergruppen bis hin zum Denkmal des sächsischen Kurfürsten August III., Königs von Polen, zu erreichen suchte, ging Alcora weiter, indem es das neue kostbare Material in den Dienst der Architektur stellte und sich an das Schaffen von ganzen Innenarchitekturen wagte. Ungefähr 10 Jahre später folgte hierin Capodimonte.

163. Capodimonte und Portici

1738 vermählte sich der nachmalige König von Spanien Karl III. mit Maria Amalia Walpurga, einer Tochter des Kurfürsten von Sachsen, Königs von Polen, August III. Die vielen Porzellanstücke der Ausstattung hatten ihn für den wahrscheinlich von seiner Gattin ausgehenden Gedanken begeistert, nach Meißner Vorbilde eine Manufaktur in Neapel zu errichten. Sein Hofmaler *Giovanni Caselli* (gest. 9. September 1752) und der bis dahin an der Münze von Neapel angestellte deutsche Chemiker *Livio Octavio Schepers* (gest. 16. August 1757) richteten hierfür einige Räume des Kgl. Schlosses ein, bis die Anstalt im Juni 1743 in den von *Fernando Sanfelice* in Capodimonte errichteten Neubau verlegt wurde. Da man aber erst 1785 in Italien Kaolin fand, glückte es nicht, das Meißner Hartporzellan nachzuahmen und mußte man sich bei Fritten bescheiden. Um das Geheimnis der Herstellung möglichst geheimzuhalten, hatte Karl III. befohlen, der Neubau in Capodimonte solle nur eine Tür haben, alle Arbeiter sollten verschwiegen sein und sich so wenig wie irgend möglich sehen lassen. Am 3. August 1743 war das erste Stück, eine Tabaksdose, vollendet, im Mai 1745 arbeitete *Giacomo Bacelere* die ersten Kaffee- und Schokoladengeschirre. Die Malerei lag in Händen der beiden *Schepers,* Vater und Sohn, für die Komposition waren *Giuseppe Grossi, Agustin Tucci, Mateo Ciarlone* und *Pasqual Tucci,* für die Ornamentation *Ambrosio Giorgio,* und als Modelleur *Giuseppe Gricci* (oder *Gricc')* engagiert. Infolge eines auf Eifersucht beruhenden Streites des Livio Schepers mit seinem Sohne Cajetano war seit dem 28. Juli 1744 nur noch Cajetano Schepers an der Fabrik tätig. Wie in Alcora hatte man sich auch hier monumentale Aufgaben zum Ziele gesetzt, und ging man über eine höchst eigenartige Großplastik hinaus zur Raumkunst. Aus der ganzen Welt suchte Karl für seine Schöpfung Künstler heranzuziehen. Die Malerei des 1758 begonnenen Porzellanzimmers im Palast von Portici (1865 außer den Fußbodenfliesen nach Capodimonte überführt) wurde dem Deutschen *Johannes Sigismund Fischer* aus Sachsen (Juan oder Giovanni Fischer) (gest. Mai 1758) mit 10 Gehilfen übertragen und Ende 1759 von *Luigi* (oder *Luis*) *Restile* vollendet. [2]) Ob und inwieweit außer Restile auch der 1758 aus Wien berufene, aber nach der Vollendung des Raumes im August oder September 1759 gestorbene Maler *Christian Adler* hierbei tätig war, ist nicht aufgeklärt. Am 7. Oktober 1759 schiffte sich Karl ein, um als Karl III. den spanischen Thron seiner Vorfahren zu besteigen. Seiner Aufforderung, mit nach Madrid zu kommen, leistete der größte Teil der Künstler Folge, so daß die Fabrik

---

[1]) Vgl. *Bruno Bucher:* Mit Gunst S. 302 ff.

[2]) Die Annahme des Manuel Perez Villamil, daß dieser Raum gar nicht von Capodimonte stammt, sondern nur Künstler der Fabrik bei der Ausschmückung mittätig gewesen sind, da Namen wie *Antonio Falcone, José Verdone* und *Walde* sonst nirgends in den Fabrikakten vorkommen, erscheint sehr willkürlich.

von Capodimonte geschlossen wurde, bis sie Ferdinand IV. 12 Jahre später am 14. September 1771 in Portici vom *Marqués Ricci* (gest. vorm 12. Juni 1772) neu eröffnen ließ. Riccis Nachfolger, der Spanier *Tomás Perez* (gest. April 1780), hatte im Buen Retiro studiert und verpflanzte seine Erfahrungen auf den neuen Boden. Dadurch, daß die Manufaktur von Portici unter ihm wie unter seinem Nachfolger, dem Cavaliere *Domingo Venuti,* aus der ganzen Welt die tüchtigsten Künstler berief, während sich in Madrid die Stellen vom Vater auf den Sohn vererbten, erklärt sich ihre Überlegenheit über die ältere spanische Anstalt. Die Parthenopäische Republik und die vielen inneren Wirren, denen gerade Neapel ausgesetzt war, lähmten der Fabrik die Flügel, bis ihr durch die Napoleonische Invasion 1807 ein Ende bereitet wurde. In die Lücke trat ein Privatunternehmen gleichen Namens.

164. Buen Retiro

Nachdem Karl III. 1759 die Manufaktur von Capodimonte auf drei Schiffen nach seinem neuen Reiche gebracht hatte, führten Beratungen mit seinem Architekten *Antonio Borbon* und *Giuseppe Gricci* als erstem Modelleur und technischem Direktor zur Wahl der Ermita de San Antonio im Buen Retiro als der am meisten an Capodimonte erinnernden Stelle. Diese Eremitei sollte in den Neubau mit eingebaut werden. Borbon schuf eine akademische Arbeit: einen dreigeschossigen Bau mit sechs Aufbauten und 170 Fenstern, der im Dezember 1759 begonnen und schon 1760 so weit vollendet war, daß die Fabrik einziehen konnte. Die Leitung lag in denselben Händen wie in Capodimonte: *Cayetano Schepers, José Gricci* (gest. 1770), *Genaro Boltri, Giuseppe della Torre* (gest. 1767) und *José Grossi,* also hauptsächlich Italiener. Auch von den 50 beschäftigten Arbeitern waren zwei Drittel Italiener. Sechs begabte Knaben ließ die Manufaktur auf der Akademie San Fernando ausbilden und zwar vier als Bildhauer und zwei als Maler. Die erste Periode dieser Fabrik von 1760—1803 ist eine kurze Blüte, der sich der Niedergang anschloß. Bis zum Jahre 1770 sind ihre Arbeiten von denen Capodimontes nicht zu unterscheiden, waren doch nicht nur die Künstler fast dieselben, man verarbeitete auch das aus Neapel mitgebrachte Material und vollendete mit Hilfe der alten Formen die dort begonnenen Arbeiten. *Carlos Schepers,* der Sohn des Cayetano und Enkel des Livio Schepers, führte den Meißner Stil ein. Nach ihm leiteten Griccis Söhne *Carlos* und *Felipe Gricci* (1783—1803) die im Grunde noch ganz italienische Fabrik. Die Berufung des *Bartolomé Sureda* am 18. Oktober 1802, der zwanzig Monate in Versailles angestellt gewesen war, erweckte die Manufaktur zu neuem Leben, indem Sureda sie aus einem in der Hauptsache für den Hof bestimmten, vorzugsweise künstlerisch tätigen Luxusinstitut in ein Erwerbsunternehmen umwandelte, an Stelle des bisher allein bereiteten Frittenporzellans das Geheimnis des Hartporzellans brachte und sie mit der von Fernando VII. gegründeten Fábrica de loza fina de la Moncloa 1817—50 vereinte. Der Keim zum finanziellen Untergange hatte wie gesagt darin gelegen, daß die Fabrik fast nur für die Bedürfnisse des Königs arbeitend die feste Grundlage zur Fortentwicklung verlor. Das künstlerische Vermögen war das gleiche wie in Capodimonte geblieben und schritt man auf der in Italien einmal betretenen Bahn von der Großplastik zur Monumentalkunst unbeirrt weiter. Arbeiten von solchen Abmessungen wie die Uhr und die Vasen in der Sala de Espejos des Madrider Schlosses, der in der Bewegung vollendete Triumph des Bacchus oder der in seelischer Vertiefung bei höchstem Naturalismus unübertreffliche Calvario können sich ruhig neben die besten Erzeugnisse von Meißen und Sèvres stellen.

165. Die Porzellanarchitektur

In den ersten Abschnitt sofort nach Gründung der Manufaktur fallen die beiden kunstgeschichtlich beachtenswertesten Arbeiten der Fabrik: die beiden Porzellanzimmer in Aranjuez 1760—65 und im Madrider Schloß 1765—70 (Abb. 232). Beide Räume sind Schöpfungen des *Giuseppe Gricci,* bemalt von *Jenaro Boltri* und *Giuseppe della Torre;* der Saal in Aranjuez steht, wenn auch nicht in bezug auf das Dekor und die Ausführung, so doch in bezug auf Feinheit der Detaillierung und Anmut künstlerisch höher. Da die Glasur in Aranjuez weniger porös, reiner und transparenter, der Scherben gleichmäßiger als in Madrid ist, kann man annehmen, daß man hierfür noch das aus Capodimonte mitgebrachte Material verwandte, während für den Madrider Raum schon spanisches benutzt wurde. Daß der Saal in Aranjuez gegen 163000 Peseten, der in Madrid aber nur noch 64000 Peseten kostete, zeugt für die technischen Fortschritte der Anstalt. Um gute Brände zu erzielen, mußte man die ganze Fläche des Zimmers in kleine Teile zerlegen. Die weißen Platten wurden auf ein Holzgerüst aufgelegt und über die Fugen jenes an Vatteaus' Chinesenserien gemahnende, den ganzen Raum bedeckende Rokoko-Rankenwerk mit bis in das Holzgerüst reichenden, in diesem Rankenwerk geschickt versteckten Schrauben befestigt. Selbst die erhabenen farbigen Teile der Sopraporten sind auf weiße Platten verschraubt. So gelangte man zu einem eigenartigen, in sich vollendeten Porzellanstil. Die fortschreitende technische Vervollkommnung von Buen Retiro ermöglichte das Brennen immer größerer Stücke, so daß Gricci beim Madrider Saale auf weit größere, ruhigere Flächenwirkungen ausging, wobei freilich trotz geschmackvoller Einzelbildung die dem Porzellan eigene Frische und Zierlichkeit nicht ganz so glücklich wie in Aranjuez zum Ausdrucke kommt. Ob der nur zwei Jahre früher begonnene Porzellansaal im Palaste von Portici (1758 begonnen, 1759 siedelte die Manufaktur über) als eine Vorstudie für die beiden spanischen angesehen werden darf oder sogar die Modelle für Aranjuez schon in Italien modelliert worden sind, ist nicht aufgeklärt; doch ist es wahrscheinlich, daß Gricci auch jenen italienischen Raum entworfen und modelliert hat. Die Anordnung in Madrid ist ungefähr folgende: Putten mit fliegenden Draperien sitzen oder stehen auf Konsolen und halten antikisierende Vasen, aus denen Blütenzweige hervorwachsen, während in Aranjuez und Portici chinesische und japanische Figuren und Vögel auftreten. Diese Zweige bilden den Übergang zu Medaillons mit Kinder- und Tiergruppen, Kartuschen und Mascarons; Trophäen aus Musikinstrumenten und Masken, durch Ringe und Widderköpfe gefaßte Festons sowie von Konsolen getragene Genien und Blumenkörbe lösen die Wandflächen in ein freies Linienspiel auf. Die gleichen Schmuckformen beleben auch den Karnies, der zu der in Form einer abgestumpften Pyramide sich wölbenden und von einem goldenen Netz überspannten Decke überführt. Außer den nötigen Türen und Fenstern unterbrechen große, in die Fläche eingelassene Spiegel aus Ildefonso dies Wandsystem, es an ihrem Teile wiederholend und den Raum erweiternd. In Madrid setzt sich der Kronleuchter aus Blütenzweigen zusammen, in Portici bildet ihn eine Dattelpalme, unter der ein Chinese mit einem Affen im Arm Schatten sucht. Der Kronleuchter von Aranjuez stellt sich um Früchte streitende Affen und Papageien dar. Die Farbengebung der spanischen Zimmer ist im Vergleiche zu dem italienischen Raume zurückhaltend, indem die Figuren und Masken weiß auf mattem Goldgrunde, die Trophäen und Ranken aber seladongrün auf milchweißem Grunde gehalten sind. Die lebhafteren Töne der Emailfarben sind außer an dem Rankenwerke vor allem an den Beleuchtungskörpern verwendet. So zeigen uns diese beiden Rokokodekorationen spanischer Profanarchitektur in ihrer von den Jahrhunderten unberührten Farbenpracht weit deutlicher als die

verblichenen und verschossenen Seidenüberzüge, Gobelins, Fresken, Bilder usw. das Farbenempfinden jener Zeit!



Abb. 232 Porzellanzimmer im Kgl. Schloß von Aranjuez (Phot. J. Lacoste, Madrid)

166. Parallele Bestrebungen

An die Porzellanmanufaktur im Buen Retiro schloß sich eine ganze Kunstindustrieschule, die bestimmt war, die altspanische Industrie neu zu beleben und neue Techniken einzuführen. Die Steinschneidekunst, die sich an den

Jaspisaltären des Mittelalters und Barock zu hoher Feinheit aufgeschwungen hatte, wurde von hier aus verjüngt, indem Ferdinand VI. und Karl III. die Künstler des Buen Retiro ins Ausland zum Studium fremder Arbeitsweisen sandten. So wurde das italienische Mosaik nach Spanien verpflanzt, nutzte man das Elfenbein der Kolonien aus, um der heimischen Industrie neue Erwerbsquellen zuzuführen. Die glänzende Bronzetechnik des 16. Jahrhunderts war in Spanien nie vergessen worden. Es galt nur, durch neue stilistische Anregungen diese Kunst vor dem Versanden im Schematismus zu bewahren. Auch die 1761 von Karl III. in Toledo gegründete Waffenfabrik sollte dem gleichen Zwecke dienen.

167. Das Spanien der Bourbonen und die Vollendung der absolutistischen Zentralisation

Von dem Erfolge obiger Institute legen die Räume der einzelnen königlichen Schlösser das beredtste Zeugnis ab. Der Grundzug all dieser künstlerischen und industriellen Gründungen ist das Streben der Bourbonen, Spanien nach französischem Vorbilde zum Wettbewerb mit dem Ausland zu befähigen, mit anderen Worten: das Colbertsche Prohibitiv- und Merkantilsystem einzuführen. Daß es ihnen gelang, dies Ziel zu erreichen und trotz der vielen Kriege das Land in seinem Handel wieder zu heben, beweist der Umstand, daß Ferdinand VI. von seinem Vater bloß noch 42 Millionen Realen Staatsschulden geerbt, bei seinem Tode aber, trotzdem er an Rom 1143333 römische Scudi Ablösung gezahlt, einen Staatsschatz von 40 Millionen hinterließ. Seine Regierung war seit den Tagen der katholischen Könige die glücklichste für Spanien, eine Zeit friedlichen Aufschwungs und finanzieller Erstarkung infolge der 1748 erfolgten Trennung des Mutterlandes von den italienischen Besitzungen wie auch dadurch, daß er 1765 alle Gesetze der früheren Könige, welche die arbeitende Bevölkerung lähmten, aufhob, das ganze Land planmäßig neu kultivierte, die entvölkerten Teile Spaniens seit 1767 neu besiedelte, neue Straßen baute und einen regelmäßigen Postdienst zwischen dem Mutterland und den Kolonien einrichtete. Auch Karl III. war in den ersten Regierungsjahren gleich seinen Vorfahren bemüht, Handel, Industrie, Ackerbau und die Finanzen zu heben, bis ihm die Jagdlust zu einer sein ganzes Tun und Denken beherrschenden Leidenschaft ausartete, so daß er die Regierung ganz seinen Günstlingen Squilaçe bzw. Aranda überließ. Schon die ersten Jahre der Bourbonenherrschaft hatten dem vorhergehenden Zeitabschnitt an Unsicherheit in den Machtverhältnissen nichts nachgegeben. Namen wie Portocarrero, Kardinal Estré, Fürstin Ursini und der Finanzminister Orry, der erst allmächtige, später von der Inquisition wegen Häresie belangte Regalist Macanaz und der Kardinal Alberoni waren in dieser Zeit die wechselnden Herren des Landes. Orrys Vorschlag, da man die Kopfsteuer nicht hatte durchführen können, sich am Kirchensilber zu vergreifen, führte dazu, daß der Klerus für den Thronprätendenten Karl eingriff und der Hof fliehen mußte. Trotzdem setzte später Orry, wieder zur Herrschaft gelangt, ein Anlehen auf das Kirchengut durch. Die letzten Folgerungen aus der von Karl V. erlangten, von seinen Nachfolgern erweiterten Souveränität der Krone über die Kirche zogen erst die Bourbonen. Aus geringfügigem Anlaß wurde zeitweilig der Gerichtshof der Nuntiatur geschlossen, der Nuntius verbannt und der Stuhl von Toledo mit dem seit alters das Primat des Landes verbunden war, sechs Jahre lang unbesetzt gelassen. Seinem allmächtigen Günstling Alberoni verlieh der König im Juli 1717 dies Erzbistum und im November desselben Jahres das reiche Bistum Málaga und schon im folgenden Monat noch obendrein den nicht minder einträglichen Stuhl von Sevilla. Die päpstliche Mißbilligung über dies schamlose Ausschlachten der einträglichsten Kirchenämter wurde durch den Abbruch der Beziehungen zu Rom

und die Einsetzung einer Beschwerdenkommission vom spanischen Hofe beantwortet, woraufhin der Papst seinerseits die Kirchenabgaben an die Krone zurückzog. Nicht der päpstliche Wunsch, sondern ausschließlich die hohe Politik führte zu Alberonis Sturz. Über die Köpfe Innozenz XIII. und des ganzen Klerus hinweg setzte sein Nachfolger Belluga y Moncada die Bulla Bellugiana durch, um die Kirchenzucht und Sitten des Klerus zu verbessern. Den letzten Widerstand des heiligen Stuhles gegen die Forderungen der Krone brach 1734 ein spanisches Heer, das den Kirchenstaat besetzte. Dem Wunsche des Königs gemäß verlieh der Papst dessen erst siebenjährigem Sohn Don Luis am 12. Juli 1735 das Erzbistum Toledo, am 19. Dezember desselben Jahres den Kardinalshut, 1737 die administratio in spiritualibus, und am 19. September 1741 außerdem noch die Administration von Sevilla, doch sollte ihm in spiritualibus der Erzbischof von Mitylene zur Seite stehen, so daß er nur das große, mit dieser Würde verbundene Einkommen zu beziehen hatte. Später sandte dieser selbe Bourbone seinen Kardinalshut nach Rom zurück, doch sorgte er dafür, daß sein ältester Sohn gleichfalls als Knabe zu seinem Nachfolger auf dem Stuhle von Toledo ernannt wurde. Das Patronat der Krone über alle Kirchen erkannte der Papst erst unter Ferdinand VI. an. Der König erhielt damit das Nominations- und Präsentationsrecht, nicht aber die geistliche Gerichtsbarkeit, war jedoch berechtigt, das Kirchengut Staatszwecken dienstbar zu machen. Das Werk des *P. R. Compomanes* über die „Kirchliche Amortisation als Regalie", und die „Anleitung zur Gesetzgebung über den Ackerbau von *Caspar Melchior Jovellanos*" führten dazu, daß am 10. März 1763 alle Erwerbungen durch die Tote Hand, selbst unter dem Deckmantel der Frömmigkeit und Notwendigkeit, verboten wurden. Wegen politischer Umtriebe wurden 1767 die Jesuiten des ganzen Landes überfallen und über die Grenze geschafft, und Gangenelli, von Karls III. Gnaden Papst, mußte den Orden am 21. Juli 1773 auf höhern Befehl hin aufheben. Durch Erweiterung des Rechtes des Nuntius und Anstellung eines Agenten in Rom hatte man schon 1766 den Rekurs nach Rom unterbunden, und am 26. März 1771 wurde auch das Gericht der Nuntiatur in ein königliches Gericht mit kirchlichen Formen verwandelt, indem der König die sechs Richter wählte und der päpstliche Beigeordnete ein dem Landesherrn genehmer Spanier sein mußte. Hiermit war die letzte Möglichkeit einer Einmischung des Papstes in die spanische Kirche beseitigt, der König, schon lange durch seine Macht tatsächlicher, nun auch durch Verträge in seinem Rechte bestätigter unbedingter Herr der Kirche wie des Landes. Die Bedeutung dieses Werdeganges für die Baukunst liegt darin, daß nunmehr auch der Kirchenkunst die Möglichkeit freier von San Fernando unabhängiger Entwickelung genommen war.

168. Die neue Kathedrale von Cadiz

Der künstlerische Umschwung und ganze Entwicklungsprozeß, den die Kirchenpolitik durchmachte, läßt sich in all seinen Abstufungen am Bau der neuen Kathedrale zu Cadiz verfolgen. Am 2. Mai (oder 14. Januar) 1722 wurde der Grundstein gelegt, während die teilweise Vollendung dem Wechsel der Zeiten entsprechend sich bis zum 28./29. November 1838 hinzog. So ragt dieser Bau aus dem Churriguerismus bis ins 19. Jahrhundert: jede Zeit drückte ihm ihren Stempel auf. Der erste Entwurf stammt von *Vicente Acero,* dem Schöpfer des Entwurfes für die Fassade der Kathedrale in Málaga, der die Bauleitung bis zur Vollendung der Gründungsarbeiten und Kellergewölbe innehatte, dann aber infolge von Streitigkeiten mit dem Kapitel über den Pfahlrost des Turmes auf der Epistelseite Cadiz verließ und bis zu seinem Ende, 1773, beim Bau der Tabakfabrik in Sevilla tätig war. Nach anderen Aussagen starb Acero noch im

Jahre der Grundsteinlegung. An seine Stelle traten die Brüder *José* und *Gaspar Cayon* aus dem Tal von Cayon in den Bergen von Santander. Alle drei Künstler gehörten zu der Salamantinischen Schule. Als später Gaspar Cayon vom Kapitel beurlaubt wurde, um die Kathedrale von Guadix auszuführen, an deren Entwurf Acero einen ganz wesentlichen Anteil gehabt hatte, trat sein Neffe, des *José Cayon* Sohn *Torcuato Cayon de la Vega* (geb. 1727, gest. 14. Januar 1784), zuerst nur als Bauführer am 13. Juli 1753 und nach seines Onkels Tode 1762 als maestro mayor in dessen Stelle. Ihm folgte *Miguel de Olivares*, académico de mérito von San Fernando, der das Haupt-, Quer- und Seitenschiff einwölbte und die Hauptfassade mit ihren Türmen bis zur Höhe der Brüstung vollendete. Der



Abb. 233 Neue Kathedrale in Cadiz

Widerstand, den Olivares dem Wunsche der Baukommission auf Beseitigung der großen Fassadenconcha (Abb. 233) und des bekrönenden Giebels entgegensetzte, da hierdurch seines Erachtens die großartige, majestätische Gesamtwirkung verloren gegangen wäre, führte dazu, daß ein Gutachten von San Fernando eingeholt wurde. Der Teniente director der Akademie, *Manuel Machuca*, prüfte den Bau. Sein Gutachten stimmte ziemlich mit dem, wofür Olivares gekämpft, überein und fand die Billigung seitens des Königs wie der Akademie. 1789 wurde vom König auf Grund einer dem Zeitempfinden Rechnung tragenden und von San Fernando geprüften Planung *Machuca* mit der Oberleitung und *Olivares* mit der Ausführung betraut. Die Baugelder brachten das Zivil- und das Kirchenkapitel auf. Ein Viertelprozent des aus Amerika kommenden Goldes wurde für den Bau bestimmt, außerdem steuerte der

König 900000 Pesos = Dollar bei. Bis zum 28. November 1838 hatte der Bau 26984233 Realen 32 ms. verschlungen. Dabei fehlen die Rechnungen über die

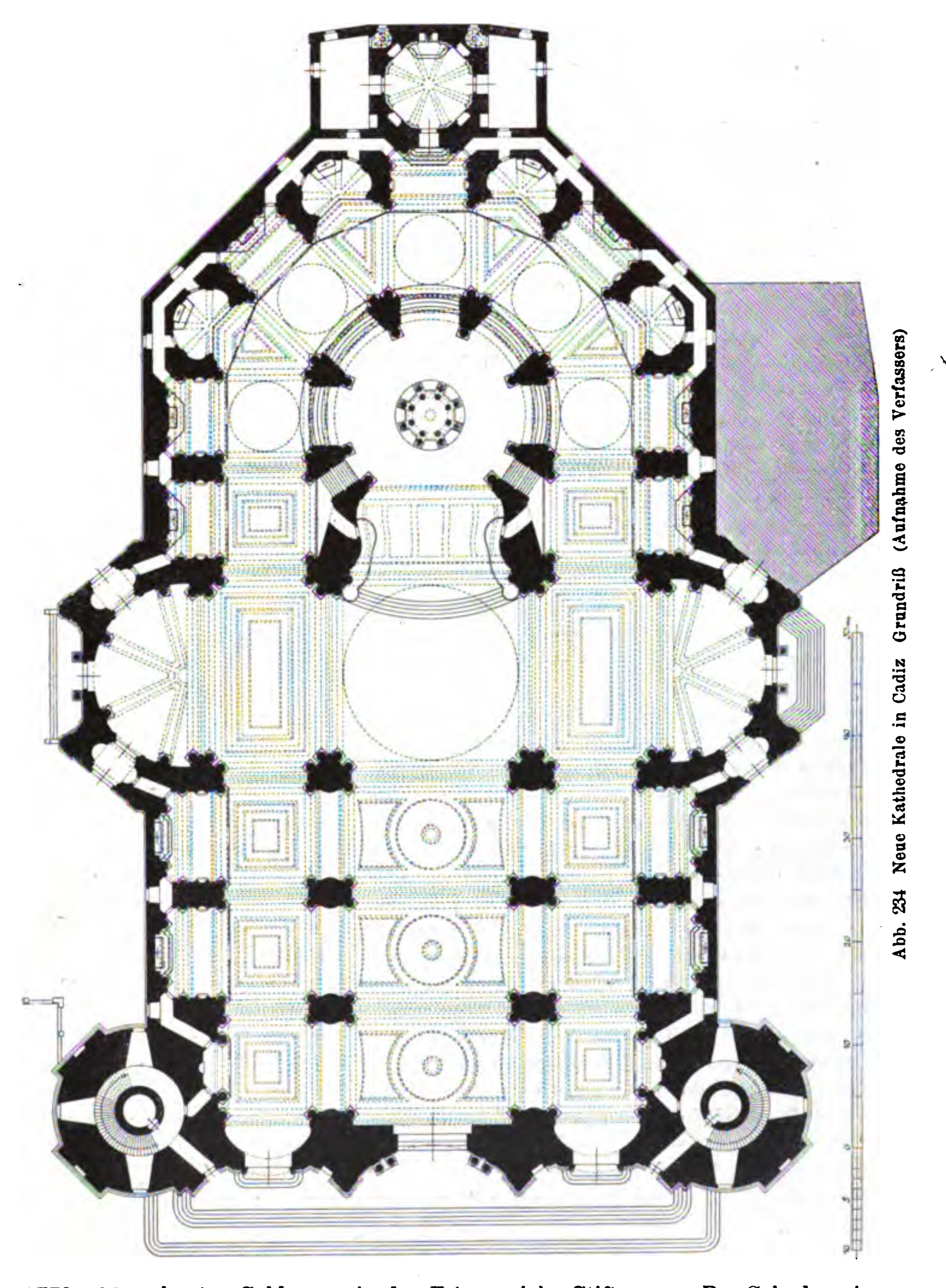


Abb. 234 Neue Kathedrale in Cadiz Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

1770—96 verbauten Gelder sowie der Ertrag vieler Stiftungen. Der Schaden eines Feuers, bei dem am 6. Januar 1832 die capilla de San Firmo ausbrannte, wurde

sofort ausgebessert. Die Fassade hat *Domingo de Tomás* vollendet (gest. 20. August 1800 im Bad Graena). Am 28./29. November 1838 konnte die Kirche eingeweiht werden. Unterdessen wurden die Arbeiten von *Juan Daura* bis zu seinem Tode ruhig fortgesetzt, 1853 vollendete man die Türme und die große Sakristei. Im Innern sind die Wände bis an die Hauptgesimsoberkante aus weißem karrarischen Marmor hergestellt, der mit dem Alter eine rostartige goldige Farbe annimmt. Im übrigen wurde für diese ganz aus Marmor gebaute Kathedrale nur spanischer Stein verwendet. Die Bearbeitung und Transport der großen monolithen Jaspissäulen der capilla mayor von den Brüchen in Manilva y Arcos und ihre Beförderung nach Cadiz beanspruchte volle vierzehn Jahre, zumal man weder Wagen noch auch Schiffe für den Transport solcher Lasten besaß.

Aceros Planung ist die großartigste abgerundetste Raumleistung des Churriguerismus. Sie ist die Vollendung der in der Renaissance ausgebildeten spanischen Kathedrale. An eine dreischiffige Kirche mit seitlichem, zwischen die Gewölbewiderlager gelegten Kapellenkranze, langem Querschiff und hoher Vierungskuppel legt sich die kuppelbekrönte Hochaltarkirche: eine vollendete Zentralanlage mit einem den Seitenschiffen der Kirche entsprechenden Umgang, an den sich ein Kapellenkranz anschmiegt (Abb. 234). Ein nach Art der Proszenien sich verjüngendes Zwischenglied bildet die Überführung von der Vierungskuppel bzw. dem Mittelschiff nach dieser zweiten, reicheren Hochaltarkuppel, in deren Mitte das als Rundtempel gebildete Hochaltarciborium steht (Abb. 235). Den eigenartigen, aus dem Kreis entwickelten Pfeilern sind über Eck gestellte Pilaster und reich kannelierte Säulen vorgelagert, die sich durch das entsprechend verkröpfte Gesims und die hohe Attika hindurch als gleichfalls über Eck gestellte Gurtbögen fortsetzen; zwischen diese spannen sich die Stutzkuppeln, — all dies bedingt gemeinschaftlich mit der reichgeschwungenen Linie der Seitenkapellen den überraschenden Reichtum an malerischen Überschneidungen, Verkürzungen und Gruppierungen. Auf der meisterhaft durchgeführten theatralischen Steigerung der ganzen Anlage nach dem Hochaltare und der in allen Richtungen gleichmäßigen Bewegtheit des Grundrisses beruht der Wohlklang der barocken Innenwirkung. In gleicher Weise ist auch die von zwei Rundtürmen eingefaßte Fassade aus Kurven gebildet. Im Aufbau dieses churrigueresken Grundrisses zeigt sich nun der wachsende Einfluß von San Fernando in all seinen Wandlungen. Die Formensprache setzt sich aus dem von der Madrider Akademie gelehrten vitruvianischen Klassizismus und churrigueresken Zutaten, wie z. B. der Friesornamentation und den Portalen zusammen (Abb. 236). *Torcuato Cayon* warf den Erbauern mancherlei Fehler vor: so die Wahl der ungünstigen Baustelle an einem von der Meeresbrandung sehr gefährdeten Punkte, weil sich hier sehr kostspielige Molen- und Dammbauten nötig gemacht hätten, ferner, daß der Dom durch die auf rhythmisches Linienspiel ausgehende Bewegtheit wohl auf den ersten Blick harmonisch erscheine, daß aber durch die vielen Vor- und Rücksprünge ein außerordentlich vielförmiges, noch dazu mit Ornamenten überladenes Gesims entstehe, durch das der Bau teuer und unklar werde. Darum ersetzte er die reiche Formgebung und Ornamentierung des Acero durch eine strengere trockenere, stellte beispielsweise am Querschiffportale an Stelle des dritten Geschosses einen Segmentgiebel, wie er denn nach klassizistisch vitruvianischer Regel den Aufbau so weit als möglich vom Hauptgesims aufwärts vereinfachte. Er teilte hiermit das Empfinden seiner Zeit, einer Zeit, in der man die Frage ernsthaft erwogen, die ganze Kathedrale als einen der furchtbarsten Steinhaufen der Welt niederzureißen. Sein Bemühen, den Chor in der capilla mayor aufzustellen, stieß dagegen auf unüberwindlichen Widerstand seitens des Klerus. Die jetzige in Spaniens Kathedralen übliche Aufstellung im Langhause beeinträchtigt die Raumwirkung. Die beiden

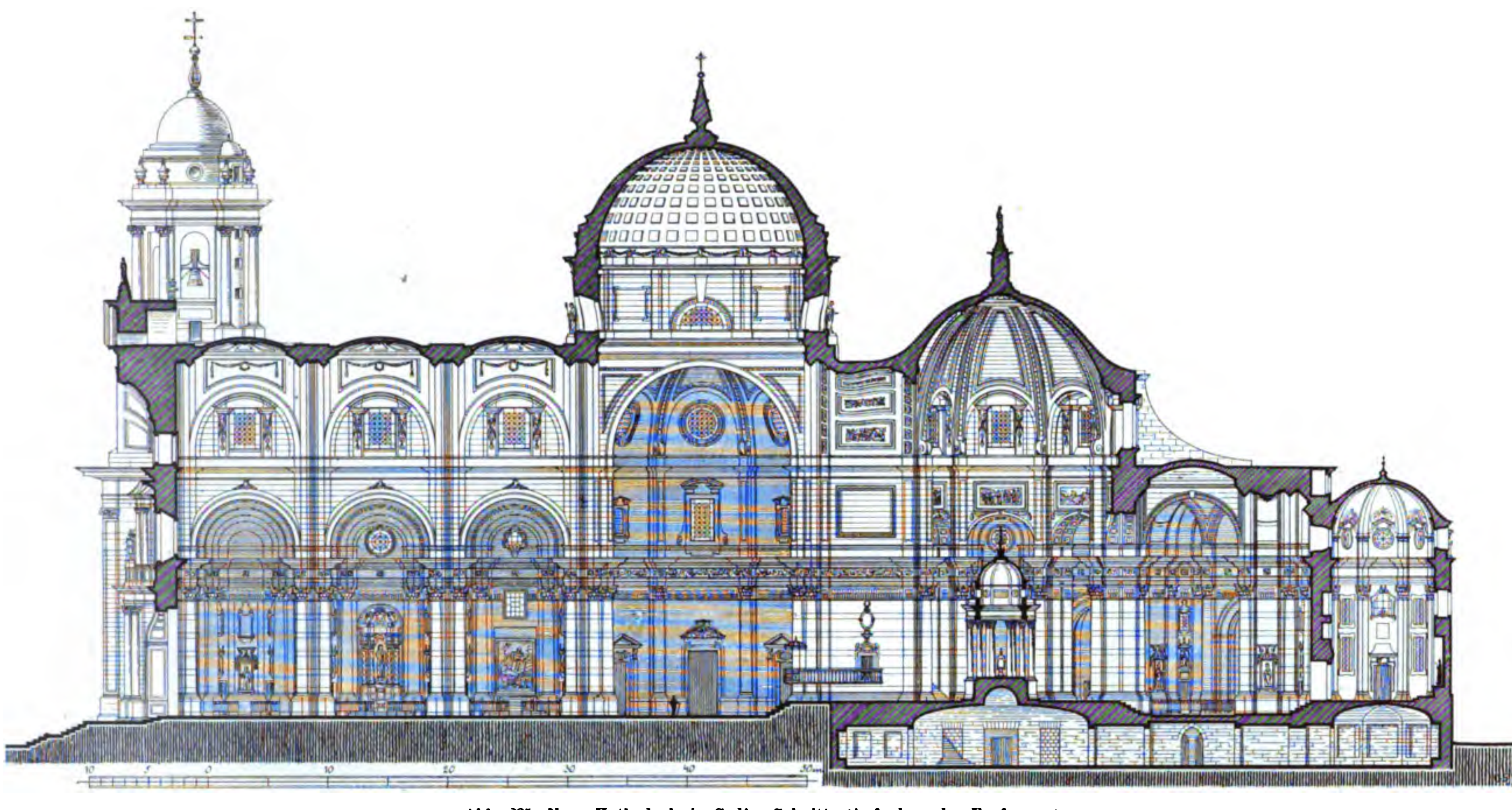


Abb. 235 Neue Kathedrale in Cadiz Schnitt (Aufnahme des Verfassers)

Rundtürme der Fassade setzte *Manuel Machuca y Vargas* (geb. 1750 in Madrid, 1769 erster Preis der Akademie, 3. Mai 1772 Ehrenmitglied von San Fernando, 22. Januar 1787 Lehrer daselbst, kurz darauf Architekt vom Buen Retiro, gest.



Abb. 238 Neue Kathedrale in Cadiz Innenansicht (Aufnahme für die Verlagshandlung)

22. September 1799) auf zwei Drittel ihrer ursprünglich geplanten Höhe herab. Unter der fünf Stufen erhöhten capilla mayor und dem Chorumgange liegt das Pantheon. Besonders der Hauptraum von der Spannweite der Kuppel ist technisch

durch sein scheitrechtes Kuppelgewölbe (Spiegelgewölbe) mit nur 1 m Stich beachtenswert (die übrigen Kellerräume sind in den Zeichnungen nicht vermerkt).

169. Der Künstlerkreis von Cadiz

Torcuato Cayons Schöpfung war auch das zweigeschossige Monument der heiligen Woche in dieser Kathedrale. In Cadiz die 1763 vollendete casa de misericordia, das Hospital San Josef, das Komödientheater, die casas capitulares auf der Insel Leon, die Parochialkirche San Juan in Chiclana, und die vor der Festungsmauer von Cadiz im Überschwemmungsgebiete gelegene San Josephkirche. Er war es auch, der die Colegiata von Jerez de la Frontera vollendete (s. Nr. 109). Den künstlerischen Gipfel seiner Schöpfungen bildet die durch ihre eigenwillige Umrißlinie überraschende Puerta de Tierra in Cadiz. Nebenbei fertigte er 1787 die Zeichnungen für den Umbau der 1686 gegründeten Kirche San Pablo in Cadiz, deren Ausführung in den Händen des *Torcuato Benjumeda* lag, des Erbauers der Aduana 1764—70, der Parochialkirche San José 1787 und des Gefängnisses in Cadiz 1792—94, wie der von *Torcuato Cayon* ausgeführten Kirche de las Recogidas, gleichfalls in Cadiz, sämtlich ziemlich nüchterner akademischer Arbeiten.

Torcuato Cayon de la Vega, Torcuato Josef de Benjumea und *Miguel de Olivares* unterrichteten gemeinschaftlich an der anfangs auf eigene Kosten errichteten Kunstakademie von Cadiz, *Diego Cayon* als letzter Vertreter dieses Namens, schuf zusammen mit *Juan Villanueva* das 1798 vollendete Jovellanos-Denkmal bei Oviedo.

ZEHNTES KAPITEL

Vom vitruvianischen Barock zum römisch-herreresken Klassizismus

170. *Ventura Rodriguez*

Der begabteste oder wenigstens durch seinen Werdegang kunstgeschichtlich wichtigste unter den Lehrern von San Fernando war der Spanier ***Ventura Rodriguez.*** Einst Zeichner unter Marchand und Mitarbeiter des Saccheti, hatte sich sein Können aus der Befangenheit gegen die neuen Kunstgesetze zur Freiheit durchgerungen: er ging auf der von der Akademie eingeschlagenen Bahn über seine Lehrer hinaus, so daß sein ganzes Leben eine folgerichtige Entwicklung vom geschickt verwendeten vitruvianischen Barock, dem auch churrigueresque Anklänge nicht fehlten, zu groß empfundener klassizistischer Einfachheit war. So wurde er für die ganze Nation der gefeierte Pfadfinder zu neuem Ausdruck. Sie überhäufte ihn mit Aufträgen wie nie vorher oder später irgend einen Architekten. Am 14. Juli 1717 zu Cienpozuelos geboren, gab ihn sein Vater Antonio Rodriguez wegen seiner zeichnerischen Begabung in die Lehre des Estéban Marchand, der die königlichen Bauten in Aranjuez leitete. Er blieb auch nach dessen Tode, 1733, als Zeichner unter Galuci und Bonavia dort tätig. Die Originalentwürfe des Herrera, die er abzeichnete und an denen er sich bildete, gaben seinem Schaffen fürs ganze Leben die bestimmende Grundlage. Als Juvara nach Madrid kam, stellte er Rodriguez als Zeichner für den neuen Madrider Palast an und ließ ihn am Modell für den Neubau arbeiten. Nach seines Meisters Tode nahm letzterer für Saccheti das Gelände mit allen noch stehenden Baulichkeiten auf. Allmählich wurde er als Bauleiter für die Ausführung des Schloßneubaues (seit dem 18. Juni 1741) Sacchetis rechte Hand. In der junta praeparatoria vertrat er, selbst zwar nicht Lehrer, sowohl Saccheti, der durch seine Bauten sehr in Anspruch genommen war, und dem die spanische Sprache Schwierigkeit bereitete, als auch Pavia und Carlier, die durch Krankheit vielfach abgehalten waren. Auf einen Entwurf zu einer Kirche hin ernannte ihn die Akademie San Lucas in Rom 1747 zu ihrem Ehrenmitgliede. Am 5. März 1749 erhielt er die künstlerische Oberleitung beim Schloßbau und bei der Gründung von San Fernando, 1752 wurde ihm der erste Lehrstuhl für Architektur anvertraut, während so anerkannte Künstler wie Saccheti, Bonavia und Carlier sich mit außerordentlichen Professuren (Honorarios) begnügen mußten. Seine Planungen für die Schloßumgebung, den Abhang und die Gärten vom 17. August 1757 und 6. März 1758 wurden selbst Sacchetis Entwürfen vorgezogen. Die allgemeine Anerkennung und Bewunderung, die Spanien und die ganze Welt ihm entgegenbrachten, fand in äußeren Ehrungen,

mit denen man ihn überschüttete, beredten Ausdruck: Madrid ernannte ihn zum maestro mayor der Bauten und Brunnen, der König zum director general von San Fernando auf drei Jahre 9. Januar 1766, die Akademie San Carlos in Valencia zum académico de mérito 1768, der duque de Liria und der marqués de Astorga zum maestro mayor ihrer Besitzungen, desgleichen die Kathedrale zu Toledo 17. November 1772, der Infant Don Louis zu seinem ersten Architekten, die sociedad patriótica de Madrid 1775 zu ihrem individuo facultativo und im selben Jahre wurde er nochmals zum Rektor von San Fernando gewählt. Die Großen des Landes buhlten in gleicher Weise um seine Gunst wie sich einst die großen Renaissance-Mäcene um den Besitz der bedeutendsten Künstler gestritten hatten. Da der Infant Don Louis ihn nicht stets bei sich haben konnte, ließ er sich wenigstens von Goya sein Bild malen. So starb Rodriguez hoch gefeiert 1785 in Madrid. Er galt über Spaniens Grenzen hinaus als Restaurator der spanischen Architektur, als der Vollender des vitruvianischen Klassizismus auf spanischem Boden. Und doch ist er nie in Italien gewesen. Außer an Herreras Schöpfungen hat er nur an den römischen Ruinen in Spanien und an Büchern die klassischen Regeln studieren können. Den vielen Ehren und Ämtern, die er bekleidete, entspricht auch die Zahl seiner Entwürfe, von denen freilich nur ein geringer Teil zur Ausführung kam. Doch ist es gerade bei der großen Zahl zweifelhaft, wie groß sein Anteil an diesen Arbeiten ist. Wir müssen annehmen, daß er die meisten, wohl als oberster Beamter, beeinflußt und unterschrieben, nicht aber selber entworfen hat. Nur diejenigen, an denen sich sein Anteil am deutlichsten erkennen läßt, seien daher hier besprochen.

171. Chronologische Folge seiner sämtlichen Entwürfe

Chronologische Folge seiner Entwürfe unter Zugrundelegung von Cean Bermudez in Band IV der Noticias de los arquitectos y arquitectura de España por Llaguno y Amírola. P. 241—266 daselbst genauere Angaben; jedoch erweitert und Jahreszahlen teilweise berichtigt:

1739 Mit 19 Jahren! Capilla de la Orden Tercera zu Colmenar de Orejo.
1743 Altar für das Hospital S. Luis de la nacion francesa in Madrid.
1749 13. August bis 22. September 1753 Parochialkirche San Marcos in Madrid.
1750 Mit dem Ausbau der Kathedrale Ntra. Sra. del Pilar in Zaragoza betraut, kommt aber erst
1753 dorthin.
1753 Kathedrale in Cuenca: Hochaltar mit Presbyterium und Altar von S. Julian.
1753 1. September. Entwurf für San Bernardo in Madrid.
1754 2. Oktober. Fassade der Premonstratenserkirche in der calle de la Inquisition in Madrid.
1755 29. April. Kirche des Benediktinerklosters von Sto. Domingo de Silos.
1755 20. Juli. Innere Dekoration der Encarnacion in Madrid.
1755 1. Oktober. Pläne für eine Kathedrale in Osma.
1755 Hospital general in Madrid.
1755 Kapelle des S. Pedro de Alcántara im Franziskanerkonvente zu Arenas bei Telavera (nach Ponz 1771—75).
1756 Puerta de Recoletas in Madrid.
1758 Schmuck der Capilla de la Orden Tercera im Konvente S. Gil in Madrid.
1758 Triumphbögen etc. für den Einzug Carl III. in Madrid.
1759 Entwurf für eine Post in Madrid.
1759 Umbauvorschläge für die Haupttreppe im Kgl. Schloß zu Madrid.
1760 18. Oktober. Konvent der Augustiner-Missionare de los Filipinos in Valladolid.
1760 Verschiedene Zeichnungen für das Colegio mayor von Ildefonso in Alcalá de Henarés.
1761 Wiederaufbau der alten Kirche der PP. del Salvador in der calle de la Concepción gerónima in Madrid.

1761 San Francisco el Grande in Madrid.
1762 Juli, Schlachthof gegenüber dem Convente Sta. Bárbara in Madrid.
1763 Hochaltar für San Justo y Pastor in Madrid.
1764 Ausführung seiner Pläne für die Azabacheria in Santiago de Compostela begonnen (nach andern schon 1758).
1764 Für die Kathedrale in Jaén: den Sagrario, Hochaltar, den Altar de la Santa Faz, 11 Nebenaltäre, Orgel, Chorgestühl.
1764 Kapelle des Fr. Benito Marin in der Kirche von Mancha Real bei Jaén.
1766 Hochaltar der Cartuja in Zaragoza.
1766 Altäre der Soledad und der Ntra. Sra. del Socorro in der Parochialkirche Sta. Maria in San Sebastian (in Guipúzcoa).
1767 Porticus der Pfarrkirche San Sebastian von Azpeitia.
1767 Juli. Umbau des Ballspielhauses, Teatro de los Caños del Peral in Madrid.
1767 6. November: Casas consistoriales in la Coruña.
1768 15. März. Hospital provincial in Oviedo (Kapelle).
1768 Erweiterung der casa de misericordia in Gerona.
1768 Kirche und Franziskanerkonvent San Gabriel in Badajoz.
1768 Kaserne für Rueda.
1768 Komödientheater für Murcia.
1768 22. September. Theater in Sevilla.
1768 Theater in la Coruña.
1769 Ausschmückung von San Isidore el Real in Madrid.
1769 17. Juli. Casas consistoriales in Haro.
1769 Fünf verschiedene Projekte für die Puerta de Alcalá in Madrid.
1770 Casas consistoriales nebst Gefängnis, Fleischhallen etc. in Villares.
1770 Reparatur der Parochialkirche in Fuencarral.
1770 Brücke an der cava baja in Madrid.
1770 Trascoro der Kathedrale in Almeria.
1770 Kuppelkirche S. Antolin in Cartagena.
1771 Tabernakel der Kathedrale in Almeria.
1771 23. März. Kollegiatskirche in Sta. Fé bei Granada.
1771 Kuppel der Kirche in Berja (Granada).
1771 23. Dezember. Kirche in la Guardia.
1772 Entwurf für eine Fassade der Kathedrale in Toledo.
1772 Kirchenkuppel des Kollegs der armen Mädchen de Sta. Victoria in Cordoba.
1772 Steinbrücke bei Pariza über den Ayuda.
1773 Steinkreuz auf der plazuela del Angel in Madrid (an Stelle des Hochaltars von S. Felipe Neri).
1773 (nach anderen 70) Palast des duque de Liria in Madrid.
1773 Palast des marqués de Astorga in Madrid.
1773 Reparaturen des Konventes der Karmeliter Barfüßler in Alcalá des Henarés.
1773 Hauptplatz für Avila.
1773 Gefängnis für Burgos.
1773 Anlage der las Caldas oder de Priorio genannten Mineralbäder in Asturien.
1774 Haupt- und Seitenaltäre der Parochialkirche Sta. Ana in Durango (in Vizcaya).
1775 Erweiterungen des colegio de doncellas nobles in Toledo.
1775 Brunnen und Kolonnaden für den Prado in Madrid.
1775 Theater für Palencia.
1775 Entwurf für Vollendung der Capilla mayor, des Turmes, Chores und der Altäre der Parochialkirche von Loxa.
1775 Brunnen in Atienza.
1775 Sanatorium in Trillo.
1775 Ermita del santo Christo de la Oliva in Madrid.
1776 Kirche von Guijo de Jarandillo.
1776 Kirche für Velez de Benandalla (Bistum Granada).
1776 Kaserne in Medina del Campo.
1776 28. Juni. Casas consistoriales von Villalva del Alcor und von Mozoncillo.
1776 14. August. Rathaus in Toro.

1776 3. Dezember. Rathaus, Gefängnis und Fleischhalle in Aldea del Rio.
1776 Praemonstratenser San Noberto.
1777 Zwei Altäre für die Capilla de los Reyes Nuevos und Altar de San Ildefonso in der Kathedrale zu Toledo.
1777 Parochialkirche in Alavia del Taka (Granada).
1777 Kirche Sta. Maria in Larrabezua (in Vizcaya).
1777 Turm und Altäre der Parochialkirche von Zaldua (in Vizcaya).
1777 Presbyterium und Hochaltar der Parochialkirche von Renteria (in Vizcaya).
1777 Infanteriekaserne für die Isla de Leon.
1777 22. März. Rathaus von Borgohondo.
1777 23. Dezember. Rathaus von Corral de Almaguer.
1778 30. Januar. Rathaus in Betanzos.
1778 20. Mai. Rathaus in Miranda de Ebro.
1778 Renovation der Parochialkirche Sta. Maria in Madrid.
1778 Tabernakel für die Kathedrale in Málaga.
1778 S. Felipe Neri in Málaga.
1778 Vergrößerung der Kirche von Nijar (Granada).
1778 Hospiz in Olot.
1778 Kaserne in Aravaca.
1778 Verschiedene Entwürfe für einen Neubau des Konvents der PP. von S. Felipe Neri in Madrid.
1779 Kirche in Algarinejo (Granada).
1779 Kirche San Sebastian in Almeria.
1779 Plaza mayor für Burgos.
1779 Gefängnis für Brihunga.
1779 1. Dezember. Kapitelhaus in Pravia (in Asturien).
1780 1. Februar (1775). Sanctuarium in Covadonga.
1780 Vollendung der Fassade der Parochialkirche von Izualloz.
1780 Kirche in Olula del Rio im Kreis Almeria.
1780 Renovation und Restaurierung der Kirche von Gádor.
1780 Kirche zu Vera in Andalusien.
1780 Kirche in Cajar (Granada).
1780 Neubau der Kirche von Villamaniel de Campos.
1780 20. September. Casa misericordia bei Santiago in Galizien.
1781 Entwurf für die Bibliothek und Seminar in Madrid.
1782 Altar von Ntra. Sra. de Atocha in Madrid.
1782 Turm von Murcia, vollendet 1791.
1782 Palast des Inquisitionstribunals in Madrid.
1782 28. Juni. Casa de niños de la Providencia in Málaga.
1782 Hospiz in Siguenza.
1782 Hochaltar für die Comendadores de Santiago in Madrid.
1782 21. August. Aquädukt von Pamplona.
1782 Hochaltar im Kolleg von Loreto in Madrid.
1782 Kirche von Alcutor de los Verchules, Vorort von Granada.
1782 Kirche des Flecken Picena im Bistum Granada.
1782 Camarin de nuestra Sra. de la Soledad im convento de la Victoria in Madrid.
1783 3. Februar (nach andern 1780). Planung für die Fassade der Kathedrale in Pamplona.
1783 Hospital San Lazaro in Málaga.
1783 Friedhof für Villamaniel de Campos.
1783 22. März. Casas consistoriales in Burgos.
1783 12. April. Casas consistoriales in Serrada.
1783 Verschiedene Brunnen in Madrid.
1783/84 Trascoro der Kathedrale von Segovia unter Verwendung des Altares aus Riofrio.
1783 Kirche in Ubrique (Málaga).
1783 Kirche in Malvizar (Granada).
1783 Kirche in Talara (Granada).
1783 Kirche in Benahadux (Almeria).
1783 Hochaltar der Kirche von Peñaranda.

1784 Grabmal des D. Manuel Ventura de Figueroa in S. Martin in Madrid.
1784 Parochialkirche in Orotava auf Tenerifa.

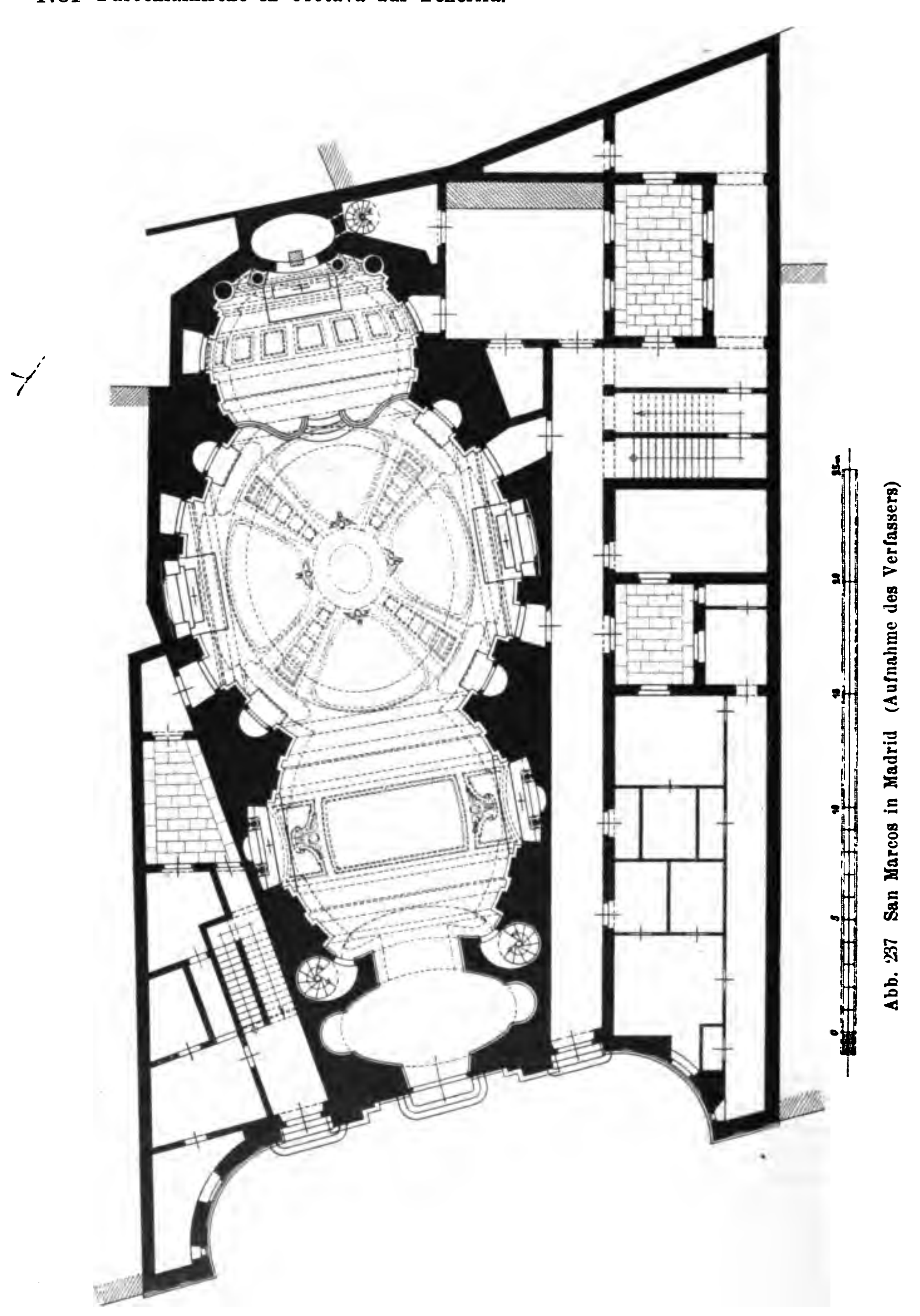


Abb. 237 San Marcos in Madrid (Aufnahme des Verfassers)

1784 Presbyterium, Tabernakel, Kanzel etc. für die 1771 von ihm entworfene Kirche in Berja.
1784 Haupt- und Seitenaltäre für die Capilla de los arquitectos de Ntra. Sra. de Belen in der Pfarrkirche San Sebastian in Madrid.

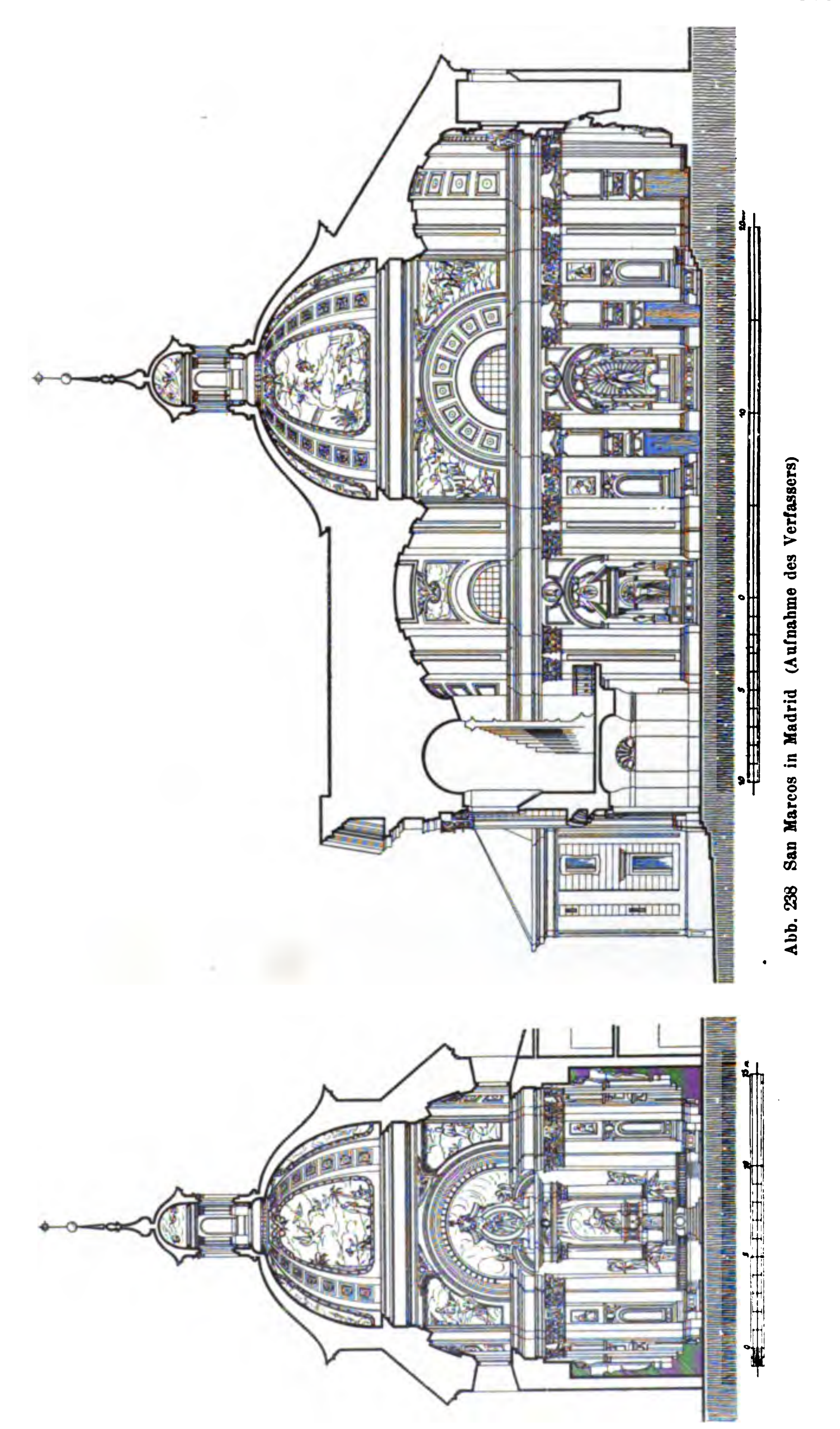


Abb. 238 San Marcos in Madrid (Aufnahme des Verfassers)

1784 22. März. Rathaus in Babilafuente.
1784 20. September. Rathaus in Seca.
1784 Plaza mayor für Puerto Real.
1784 Brücke über den Agüejo bei Ayllon.
1785 Fassade des Schlachthauses in der calle Imperial in Madrid (kurz vor seinem Tode).
Ohne Datum: Verbesserungen und Erweiterungen der Paläste des Infanten D. Luis in Boadilla und Arenas.

172. Des Rodriguez = barocke Periode =

Die zur Erinnerung an die Schlacht bei Almansa (1707) vom 13. August 1749 bis 22. September 1753 erbaute Parochialkirche San Marcos in Madrid zeigt Rodriguez als den barocken Raumkünstler, der es verstand, auf beschränkter, verwinkelter Baustelle doch eine theatralisch großartige Wirkung zu erzielen. Der Grundriß der Kirche besteht aus einer Durchdringung oder Aneinanderreihung von fünf Ellipsen, so daß eine kulissenartige Perspektive entsteht (Abb. 237, 238, 239). Die erste Ellipse dient als niedriger Vorraum und trägt die Orgel und Sängerempore, die fünfte Ellipse gehört zum Hochaltar, so daß der eigentliche Kirchenraum von den drei Mittelellipsen mit der Mittelkuppel gebildet wird. Der schwarze Marmor des Hochaltars im Gegensatz zu den hellen Farben der übrigen Architektur und der Durchblick in die dahintergelegene fünfte Ellipse mit der Statue des Heiligen, die scheinbar ihr Licht von dem heiligen Geiste der oberen Verglasung erhält, tragen wesentlich zur Vertiefung des Raumes bei. Die Formensprache ist in der Hauptsache klassizistisch. Doch klingt in den Türen-



Abb. 239 San Marcos in Madrid (Blick nach dem Hochaltare)

und Emporenumrahmungen und der freien Durchbildung der Kompositakapitäle noch der Churriguerismus nach. Die Pendentif- und Kuppelfelderfreskos stammen

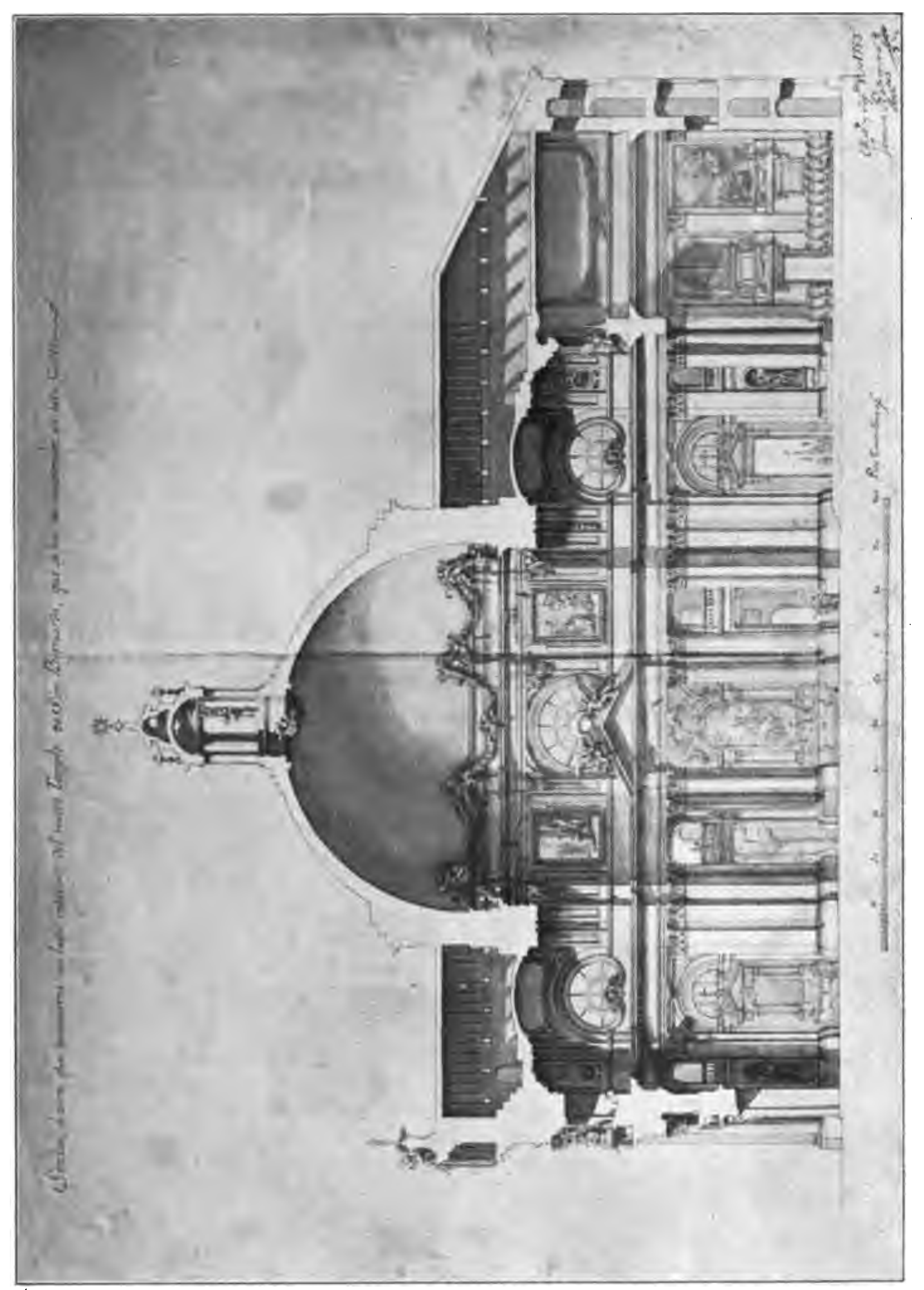


Abb. 240 San Bernardo in Madrid Schnitt (Nach dem Originalplan des Ventura Rodriguez)

von *Luis Velaszquez.* Da sie stark nachgedunkelt sind, ist ihre ursprüngliche Wirkung nicht mehr zu beurteilen, so daß die aus der Bildfläche hervortretenden



Abb. 241 Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza Seitenschiff (Phot. Lacoste, Madrid)

plastischen Flügel und Wolken jetzt eine unglückliche, von des Künstlers Absichten abweichende Wirkung haben. Durch das Zurücksetzen der Fassade hinter die Bauflucht und das beiderseitige Sich-vorwärts-Krümmen der niedrigeren Flügel ist trotz der engen Gasse ein Platz zur Vorfahrt geschaffen, der es ermöglicht, die Fassade in ihrer Gesamtwirkung zu betrachten. Die Bildhauer der einzelnen Statuen waren: *Juan Pascual de Mena, Felipe de Castro* und *Roberto Michel.* Der ganze Bau einschließlich der Kuppel besteht aus geputztem Backsteinmauerwerk. Es liegt im Wesen der Entwicklung des Rodriguez, daß er diese großartige Jugendarbeit am Ende seines Lebens selbst verurteilte und bedauerte, nicht erst da vor die Aufgabe gestellt zu werden: „ahora debia yo empezar á trabajar.“ Und doch war gerade dieser Bau eine der geistreichsten und eigenartigsten Schöpfungen seines ganzen Lebens. Er zeigt, daß Rodriguez anfangs in der Hauptdekoration wohl klassizistisch, im Raumempfinden und in mancher Nebenform aber noch ganz ein Kind des von ihm später tief verachteten Churriguerismus war. In dieser einzigen Kirche, die in Madrid auszuführen ihm beschieden war, ruhten die Gebeine des Rodriguez und seiner Gattin bis zur Überführung in Spaniens Pantheon: nach San Francisco el Grande.

Sein am 1. September 1753 vollendeter, aber leider nicht ausgeführter Entwurf für das Monasterium San Bernardo in Madrid bildet denselben Raumgedanken großartiger fort, indem hier die Mittelkuppel des elliptischen Hauptraumes, an den sich die das Langhaus bildenden Halbellipsen anlehnen, mächtig vorherrscht (Abb. 240). Den von Giacomo Bonavia in Aranjuez klar durchgeführten Gedanken der Teilung in Laien- und Klerikerkirche nahm Rodriguez hier wie später öfter z. B. in den Filipinos und in San Francisco auf, indem er den Chor mit den Orgeln etc. hinter den Hochaltar legte. Hierdurch ergab sich für die Kirche selbst eine in allen Richtungen viel einheitlichere, durch keinerlei Einbauten beengte Raumwirkung. Die in sich klassizistische, römisch-korinthische Formensprache hält sich trotz des äußerst barocken Reichtums von allen churrigueresken Anklängen frei, bis auf einige die Gesimse überschneidende Wolken mit Engelköpfen. Mit der bekannten

Schmuckform der von Putten gehaltenen Blattgirlande in der Kuppel endet der harmonische Rhythmus des ganzen Aufbaues.

173. Des Rodriguez klassizistische Periode

In demselben Jahre, 1753, übernahm Rodriguez die ihm schon 1750 vom Könige übertragenen Arbeiten an der Kathedrale in Zaragoza. Das Kapitel hatte sich an den König mit der Bitte gewandt, ihm einen tüchtigen Architekten zu übersenden (vgl. das bei Nr. 89 Gesagte), welcher über der Säule, auf der einst die heilige Jungfrau dem Jakobus erschienen, diesem höchsten Heiligtum der Kathedrale, eine prächtige Kapelle entwerfen und „die Fehler des Tempels verbessern" sollte. Rodriguez fertigte genaue Aufnahmen und entwarf dann in Madrid den Neubau. Gleichzeitig bestimmte er, wie die alte Barockdekoration des Innern umzugestalten sei. Er bildete den Raum mit denselben eklektizistisch-klassizistischen Formen aus, die er bei San Bernardo verwandt und die auch schon bei San Marcos vorherrschen. Den Pfeilern sind auf entsprechenden Sockeln kanellierte korinthische Pilaster angeblendet, die ein Kompositagebälk nach Vignolas Vorbild tragen. Die dazwischen befindliche hohlkehlenartige Vertiefung wurde ausgemauert, um nach

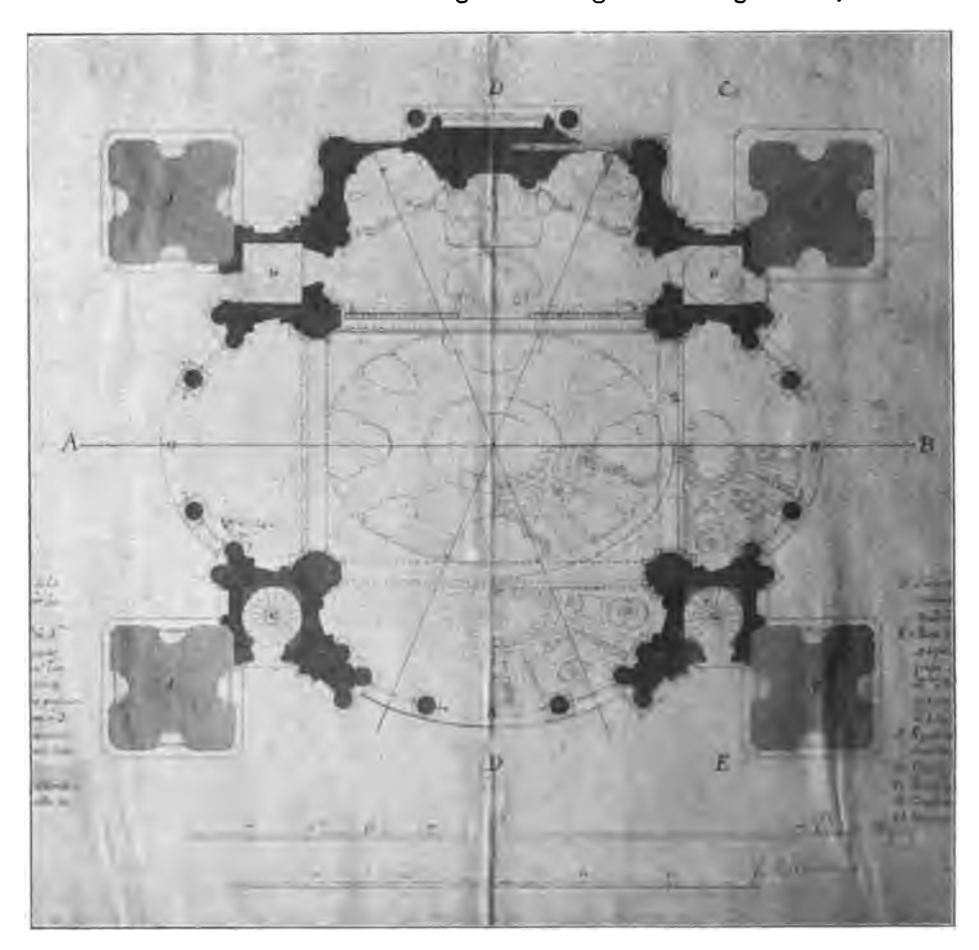


Abb. 242 Kapelle der Nuestra Señora del Pilar in der gleichnamigen Kathedrale zu Zaragoza Grundriß (Nach dem Originalplan des Ventura Rodriguez)



Abb. 243 Kapelle der Nuestra Señora del Pilar in der gleichnamigen Kathedrale zu Zaragoza
(Nach dem Originalplan des Ventura Rodriguez)

Pfeilerbildung des Francisco de Herrera vor der Erneuerung

Pfeilerbildung des Ventura Rodriguez nach der Erneuerung

Möglichkeit den barocken Reichtum zugunsten einer ruhigeren mehr klassizistishen Wirkung abzustreifen (Abb. 241). Dem Innern die durch große Einbauten zerstörte Raumwirkung wiederzugeben, war dem neuen Meister und seiner zurückhaltenden, anmutigen Schmuckweise freilich nicht möglich. Die von ihm in das Mittelschiff eingestellte Capilla de la Virgen ist eine aus dem Rechteck entwickelte, kuppelbekrönte Ellipse, an die sich in den vier Achsen von korinthischen Säulen getragene elliptische Konchen anlegen (Abb. 242). Drei von diesen Konchen sind geöffnet, die nach Westen gelegene enthält im Innern die drei Altäre und ist an der Außenseite mit einer Darstellung der Legende geschmückt. Der reiche barocke Aufbau dieser zwar klassisch profilierten, nicht aber detaillierten Anlage zeigt, wie der Klassizist Rodriguez vom Klassizismus zu barockem Reichtume wieder zurückgetrieben wurde, um innerhalb dieser reichen Kathedrale für deren höchstes Heiligtum einen entsprechend wirkungsvollen Einbau zu schaffen (Abb. 243). Durch barock geschwungene Öffnungen in der Kuppel fällt das Licht aus der hohen Kirchenkuppel in dies Heiligtum. Die kostbarsten Marmorsorten wurden verwendet, mit Bronze und Edelmetall nicht gespart und die ersten Bildhauer und Maler des ganzen Reiches herangezogen. Das Fresko wurde erst 1793 von *Velazquez* vollendet. Die Capilla de la Virgen war schon 1765 geweiht worden. Von Rodriguez stammt auch der Marmoraltar in der Kapelle des heiligen Lorenz. Die Fassade des Baues wollte er mit korinthischen Pilastern und Säulen, einem Giebel darüber und seitlich zwei zierlichen Türmen schmücken. Doch kam dieser Plan nicht zur Ausführung.



Abb. 244 La Encarnacion in Madrid Inneres

Allen innerhalb der römisch-ionischen Ordnung möglichen Reichtum entfaltete er bei der Ausstattung der von Juan Gomez de Mora 1611—16 erbauten Kirche de la Encarnacion in Madrid (Abb. 244). Die Planung hierfür erfolgte seit dem 20. Juni 1755, die Ausführung wurde erst 1767 vollendet. Im Reichtum der zarten Profile, in der Belebung der Glieder mit Bildwerk, Blättern, Eierstäben, Zahnschnitten, Kassetten, Girlanden, Putten, sowie in der farbigen Stimmung des Ganzen auf blau und weiß, mahnt das Ganze an die fast gleichzeitigen keramischen Erzeugnisse der Fabrik von Wedgwood.

Derselbe in einer Häufung zarter Gliederungen sich verlierende Geist klassizistischer Ornamentation spricht auch aus der 1750 begonnenen, von Rodriguez' Vetter *Blas Beltran Rodriguez* (geb. am 3. Februar 1736 in Cienpozuelos, gest. 27. November 1794 in Madrid) vollendeten Kapelle der Architekten an der Pfarrkirche San Sebastian in Madrid: eine kleine Seitenkapelle in Form eines griechischen Kreuzes mit hoher Vierungskuppel, nur daß dieser Raum unten in gelblichen, oben in blau-weißen Tönen gehalten ist. Am 5. April 1786 ernannte letzteren San Fernando zum académico de mérito.

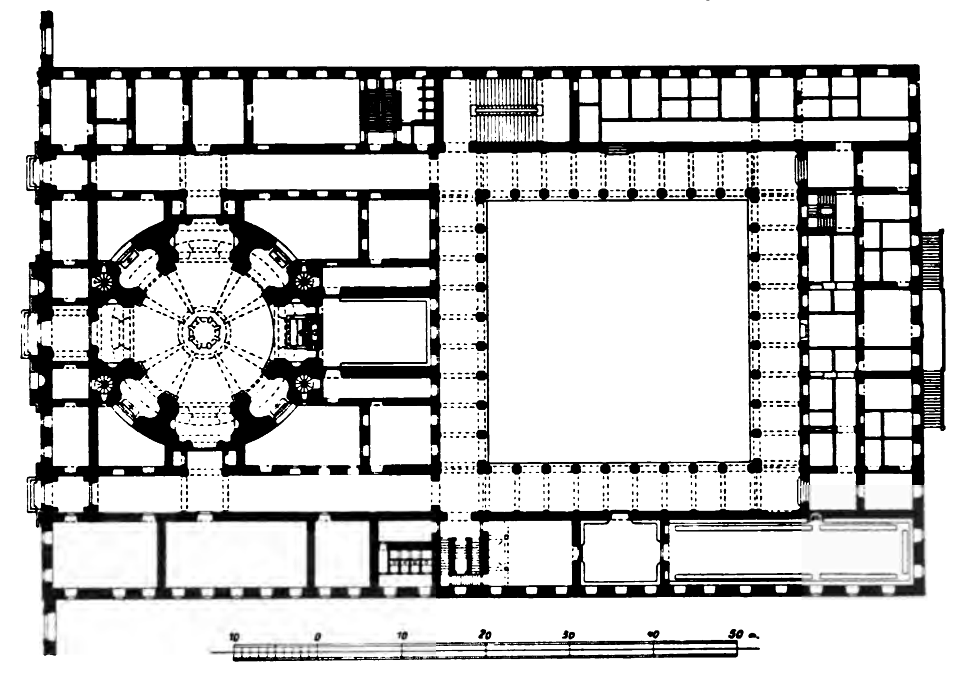


Abb. 245 Kirche des Konventes der Augustiner Missionare de los Filipinos in Valladolid (Nach dem Originalplan gezeichnet)

174. Des Rodriguez = herrereske Periode =

Von dieser aus Widerspruch und bewußter Abkehr vom Barock erklärlichen übermäßig klassizistischen Strenge begann Rodriguez sich in seinem am 18. Oktober 1760 vollendeten Entwurf für den Konvent der Augustiner Missionare der Philippinischen Inseln in Valladolid zu befreien. Wie die Dekoration der Kirche de la Encarnacion einen Rückschlag gegen die barocke Formenwelt, so bedeutete dieser Entwurf einen solchen gegen das Übermaß klassizistischer Schmuckformen. Das Streben nach Herreras Größe, Einfachheit und Klarheit ließ ihn im Grundriß wie Aufriß auf allen Schmuck verzichten und führte ihn zu einer symmetrischen Planung (Abb. 245, 246). Die von San Antonio in Aranjuez und San Vicente de Fora in Lissabon her bekannte Anordnung, bei welcher der Chor hinter den Hochaltar verlegt ist, bildete er fort, indem er dem Zentralbau einen unteren und einen oberen Chor mit Orgeln in Höhe des Kirchenfußbodens bzw. der Empore so übereinander anfügte (Abb. 247), daß beide für die Raumwirkung der Kirche überhaupt nicht mehr mitsprechen, der Chorgesang aber vom Hochaltar aus auf die Gemeinde herniedertönt. Derselbe Gedanke, der *George Bähr* beim Entwurfe des protestantischen Predigtraumes leitete, war also auch für die

Kirche der katholischen Missionare bestimmend: das Zusammenfassen der Gemeinde in einem von Emporen umgebenen Zentralraume um die nahe aneinandergerückten

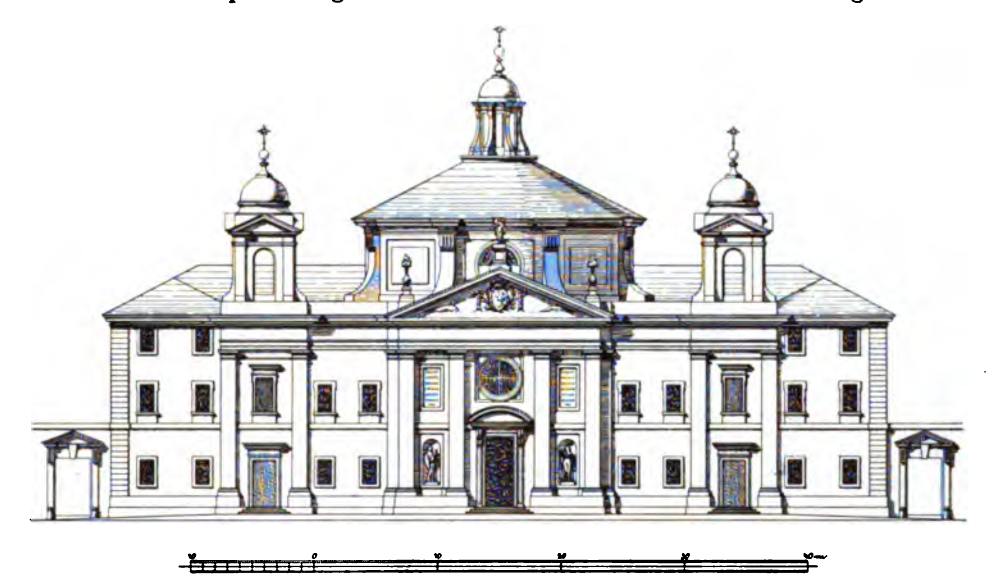


Abb. 246 Kirche des Konventes der Augustiner Missionare de los Filipinos in Valladolid (Nach dem Originalplan gezeichnet)

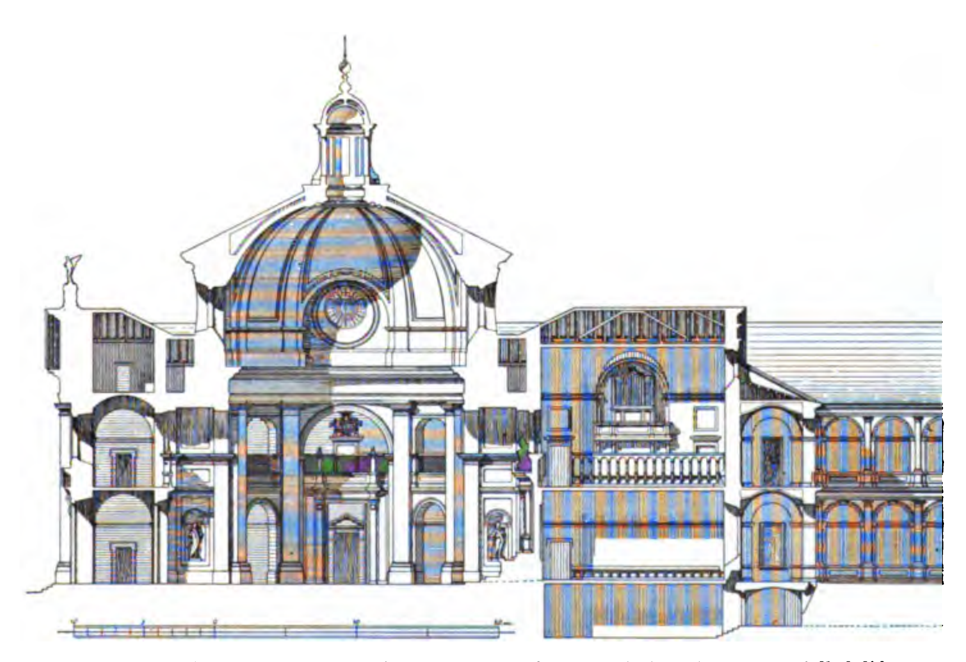


Abb. 247 Kirche des Konventes der Augustiner Missionare de los Filipinos in Valladolid (Nach dem Originalplan gezeichnet)

Kultstätten, Hochaltar, Chor und Kanzel. Nur war hier die Empore nicht für die Gemeinde bestimmt, sondern für die über sie erhobene Brüderschaft vorbehalten.

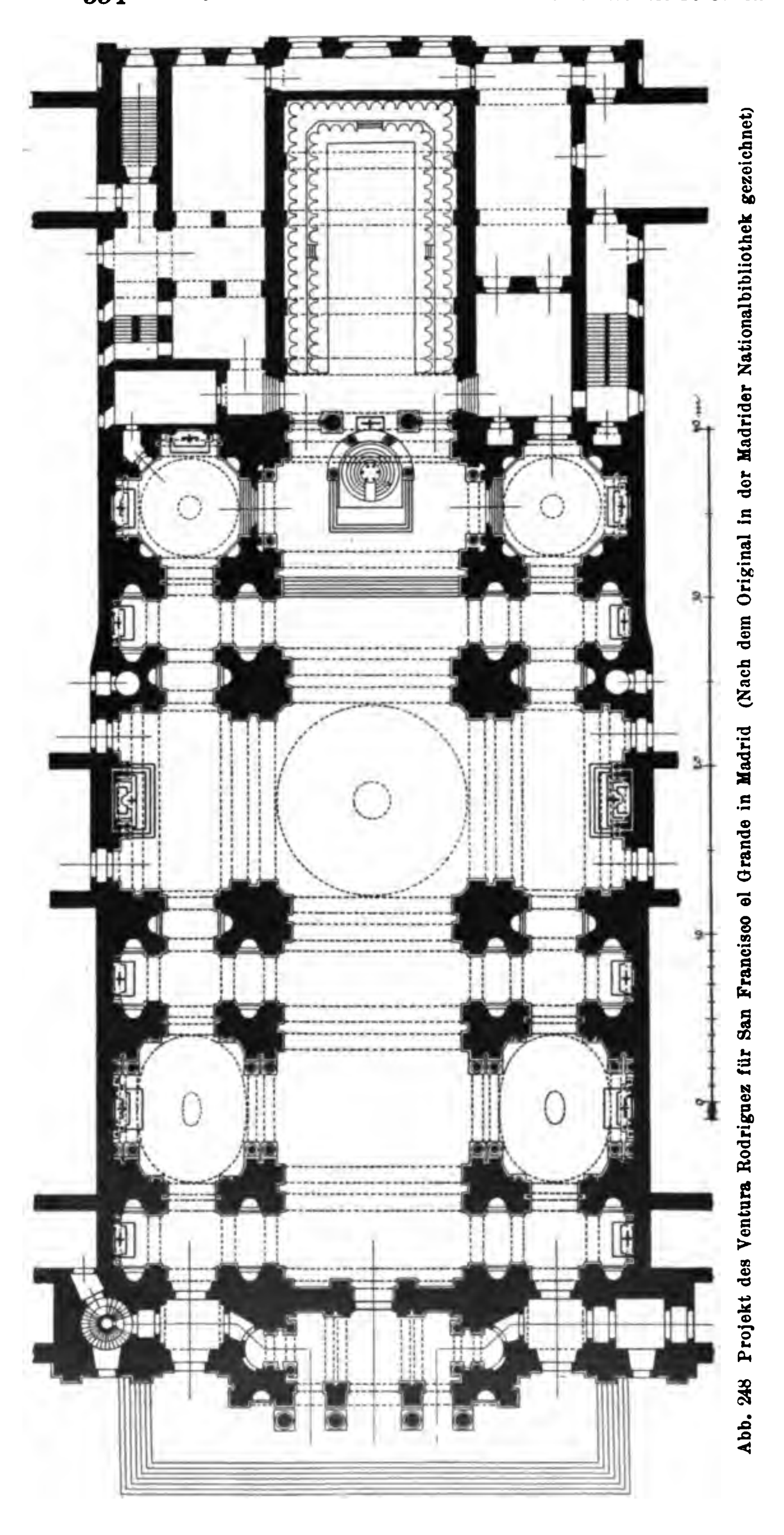


Abb. 248 Projekt des Ventura Rodriguez für San Francisco el Grande in Madrid (Nach dem Original in der Madrider Nationalbibliothek gezeichnet)

Die Trennung in oberen und unteren Chor entspricht der Bestimmung des Konventes, der 1743 von Philipp V. zur Ausbildung von Missionaren genehmigt worden war.

Dasselbe Verlegen des Chores hinter den Hochaltar behielt Rodriguez auch bei seinem Konkurrenzentwurfe für San Francisco el Grande in Madrid bei (1761) (Abb. 248). Indem er an eine aus dem Quadrat entwickelte Zentralanlage mit hoher Vierungskuppel am Kopfende ein Joch, am Fußende deren zwei legte, schuf er eine eigentümliche dreischiffige Langhauskirche, deren Reiz nicht auf der ruhigen Folge, sondern auf dem rhythmischen Wechsel verschiedener Motive beruht. An diese Langhauskirche legt sich, nur durch zwei kräftige Säulen geschieden, hinter dem ziboriumartigen Altare der tiefe Chor mit seinen seitlichen Sakristeien und Nebenräumen. Die hohen Seitentürme der dem Eingange vorgelagerten mit einem großen Giebel geschmückten

Vorhalle ragen über die Kirchenbreite hinaus. Im Aufriß dieser Fassade, wie auch der hohen Vierungskuppel, ist das Vorbild von St. Peter unverkennbar (Abb. 250). Die Seitenkuppeln treten auf der Fassadenzeichnung nicht in Erscheinung, doch

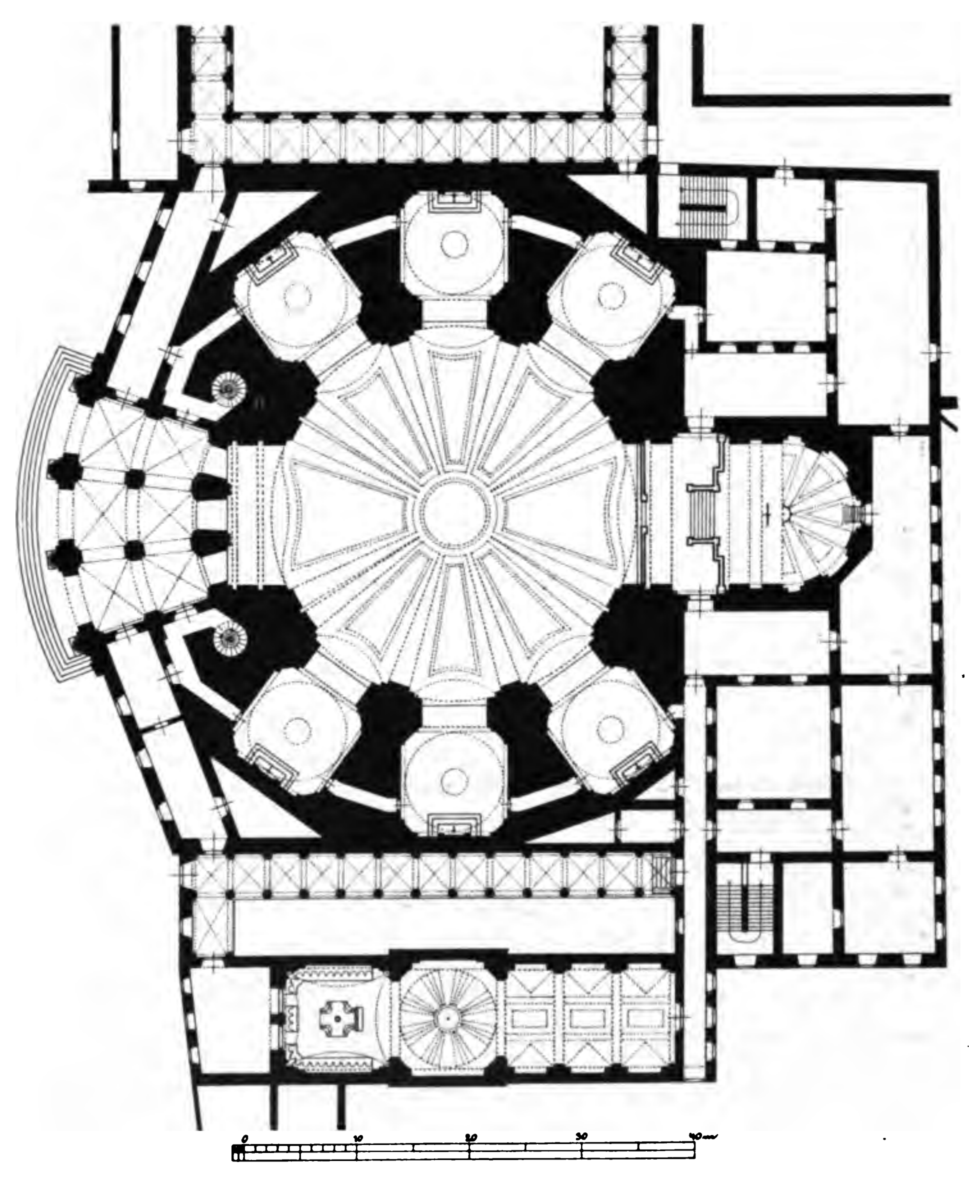


Abb. 249 San Francisco el Grande in Madrid
(Auf Grund des im Staatsministerium zu Madrid befindlichen Grundrisses)

kann man daraus nicht mit Sicherheit folgern, daß er dieselben ganz niedrig zu halten beabsichtigte, da auch bei anderen Arbeiten, wie z. B. seinen Plänen für die Kathedrale in Zaragoza der Klarheit halber nur die Mittelkuppel gezeichnet ist. Rodriguez hatte seinen Bau in der Achse der carrera de San Francisco geplant, so daß für die Ansicht von ferne Kuppel und Fassade ähnlich wie auf der

Orthogonalprojektion zur Geltung gekommen wären. Daß gerade dieser Entwurf nicht zur Ausführung gelangte, war die bitterste Enttäuschung seines Lebens. Teilten doch die meisten Kunstkenner jener Zeit mit ihm die Überzeugung, daß derselbe den Höhepunkt seines Lebenswerkes darstelle.

Vor seiner Planung erhielt die des *Fr. Francisco de las Cabezas* den Vorzug (Abb. 252). Als Josef de las Cabezas war er 1709 in Enguera bei Valencia



Abb. 250 Projekt des Ventura Rodriguez für San Franzisco el Grande
(Nach dem Original in der Nationalbibliothek in Madrid gezeichnet)

geboren. Seit dem 24. Januar 1729 Laienbruder, hatte er nach der Weihe den Namen Francisco de las Cabezas genommen, war nach Alcoy gegangen, um den dortigen Franziskanerkonvent zu vollenden, hatte den Hochaltar entworfen und den Franziskanerkonvent von Alcira gebaut. Die Grundsteinlegung für San Francisco el Grande fand am 8. November 1761 statt, und Cabezas leitete den Bau, bis die Arbeiten 1768 infolge Geldmangels unterbrochen werden mußten. Er begab sich dann nach Valencia, woselbst er am 14. August 1773 begraben wurde.

Daß die Freunde der überlieferten Formen die reife Renaissanceschöpfung des Rodriguez zu Fall bringen konnten, zeigt, wie tief das barocke Empfinden trotz

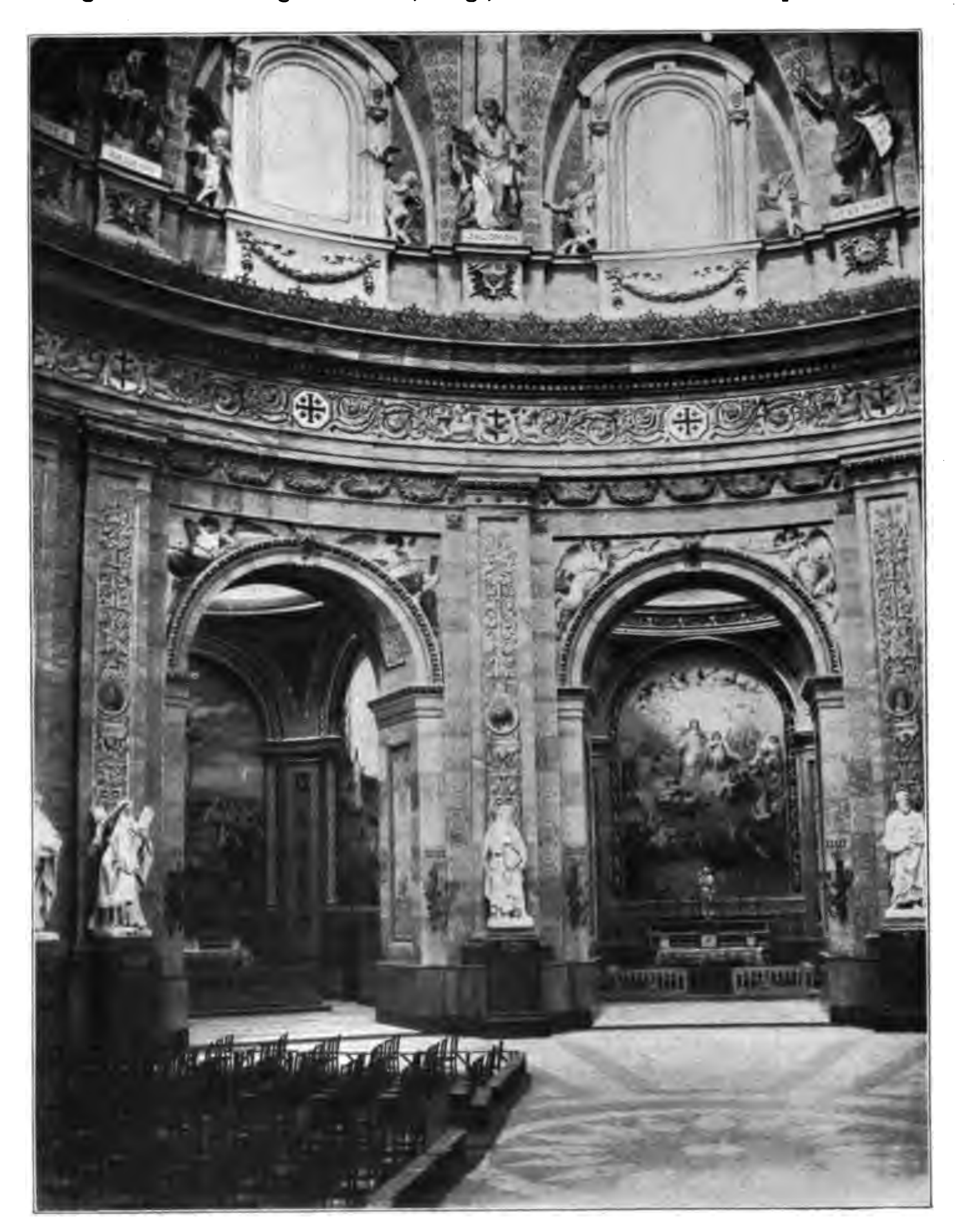


Abb. 251 San Francisco el Grande in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

aller vitruvianischen Regeln noch in der Nation wurzelte. Völker schreiten eben nur langsam und zögernd. Die Tat des Rodriguez zu erfassen, war 1764 Spanien noch nicht reif; und wiederum ein Jahrzehnt später erschien einem Ponz selbst

eine so freie Anlehnung an St. Peter zu willkürlich, erblickte er in einem Kopieren des Pantheon in Rom die einzige Möglichkeit zu einer befriedigenden Lösung. Cabezas schuf einen riesigen Kuppelraum, der sein Licht von den auf der niedrigen Attika in Rundbogenlünetten stehenden Fenstern und der Laterne erhält (Abb. 251). An ihn legen sich seitlich zwischen den kräftigen Gewölbewiderlagern sechs quadratische, unter sich verbundene Seitenkapellen, die ihr Licht von ihren Kuppellaternen erhalten. Die große, den Sängerchor tragende Vorhalle mit zwei seitlichen Glockentürmen, sowie dieser gegenüber die tiefe Capilla mayor mit dem Hochaltar durchdringen als langhausartige Hauptachse diesen Zentralraum. Die Raumwirkung ist durch die verhältnismäßig geringe Höhe bedingt, indem die 42,35 m hohe Kuppel ohne den üblichen Tambour unmittelbar auf der niedrigen Attika aufsteht und die Rundbogenlünetten der Kirchenfenster in das Kuppelgewölbe mit Stichkappen einschneiden, so daß das Auge nicht durch die Höhe den Maßstab für die Größe des Raumdurchmessers verliert. Die der inneren Raumanordnung entsprechende, schwer hingelagerte äußere Umrißlinie des Aufbaues (Abb. 252) wird durch die derben, gedrungenen Formen der beiden Glockentürme und der Laterne, sowie durch die kleinen, aber kräftigen, zwischen den Gewölbewiderlagern aufragenden Laternen der Seitenkapellen zu einer Gesamtgestaltung gebracht, die für den vitruvianischen Barock Spaniens bezeichnend ist. Ob die nüchtern klassizistische Formensprache dem Cabezas vorzuwerfen ist, oder die Schuld seiner beiden Nachfolger ist, die beide nach Möglichkeit in die bestehende Planung eingriffen, um sie nach ihrer Auffassung zu verbessern, läßt sich jetzt schwer sagen. 1770 folgte dem Fr. Francisco de las Cabezas *Antonio Pló,* der die Kuppel schloß, und seit 1773 bis zur Vollendung des ganzen Konventes 1784 sehen wir hier *Francisco Sabatini* tätig. Sogar für die Ausführung war Rodriguez zurückgedrängt worden. Der Innenraum war durchweg mit dorischen Pilastern geschmückt, die hohen, denselben vorgestellten Postamente mit Figuren, sowie die übrige kunstlos anmaßende Ausschmückung stammt aus dem 19. Jahrhundert, da man am 6. November 1837 beschlossen hatte, die Kirche als Pantheon nacional für die großen Söhne des Landes einzurichten. Vorher, unter José Bonaparte, hatten hier die Cortes getagt.

175. Des Rodriguez Fassaden = mittelalterlicher Bauten =

Die Azabacheria genannte Nordfassade der Kathedrale von Santiago de Compostela in Galicien, eine feinempfundene, in sich harmonisch abgewogene Schöpfung aus der barocken Epoche des Meisters, erhielt dadurch, daß der große Galicier *Sarela* das ganze untere Geschoß, unbekümmert um den ihm übergebenen Entwurf, in den zu höchster Vollendung durchgebildeten Formen des Compostelaner Plattenstiles ausführte und nur in der Hauptanordnung die Komposition des Rodriguez wahrte, ihren absonderlich eigenartigen Gedankenreichtum.

Im Gegensatze zu diesem unteren dorischen ist das obere ionische Geschoß mit karyatidengetragenem, segmentförmigem Mittelgiebel eine getreue Ausführung der von Rodriguez der Kathedrale übersandten Zeichnungen. Die Ausführung dieser oberen Hälfte lag in Händen des *Domingo Antonio Lois Monteagudo,* den sein Lehrer gesandt, um den Bau vor eigenwilliger Umgestaltung zu bewahren (s. No. 118). So hat es das Schicksal gefügt, daß dieses Werk die Brücke bildet zwischen den letzten Folgerungen des unterliegenden Churriguerismus zu dem siegreichen römisch-vitruvianischen Barock, vom michelangelesken zum palladianischen, vom gestaltungsfreudigen zum verstandesmäßigen Kunstschaffen.

Eine Anlehnung an die örtliche Überlieferung oder auch nur an die Stilformen des bestehenden älteren Bauwerkes trifft man mit einer Ausnahme

nirgends bei Rodriguez, wie überhaupt jener Zeit trotz ihres Eklektizismus alle Rücksicht gegen die Schöpfungen ihrer Vorfahren unbekannt war,



Abb. 252 San Francisco el Grande in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

soweit dieselben sich nicht mit dem vitruvianischen Zeitideal deckten. Vor die äußerlich gotische Pfarrkirche San Sebastian in Azpeitia plante er 1767 eine große, dreiteilige, mit dorischen Halbsäulen, Giebel und figurentragender

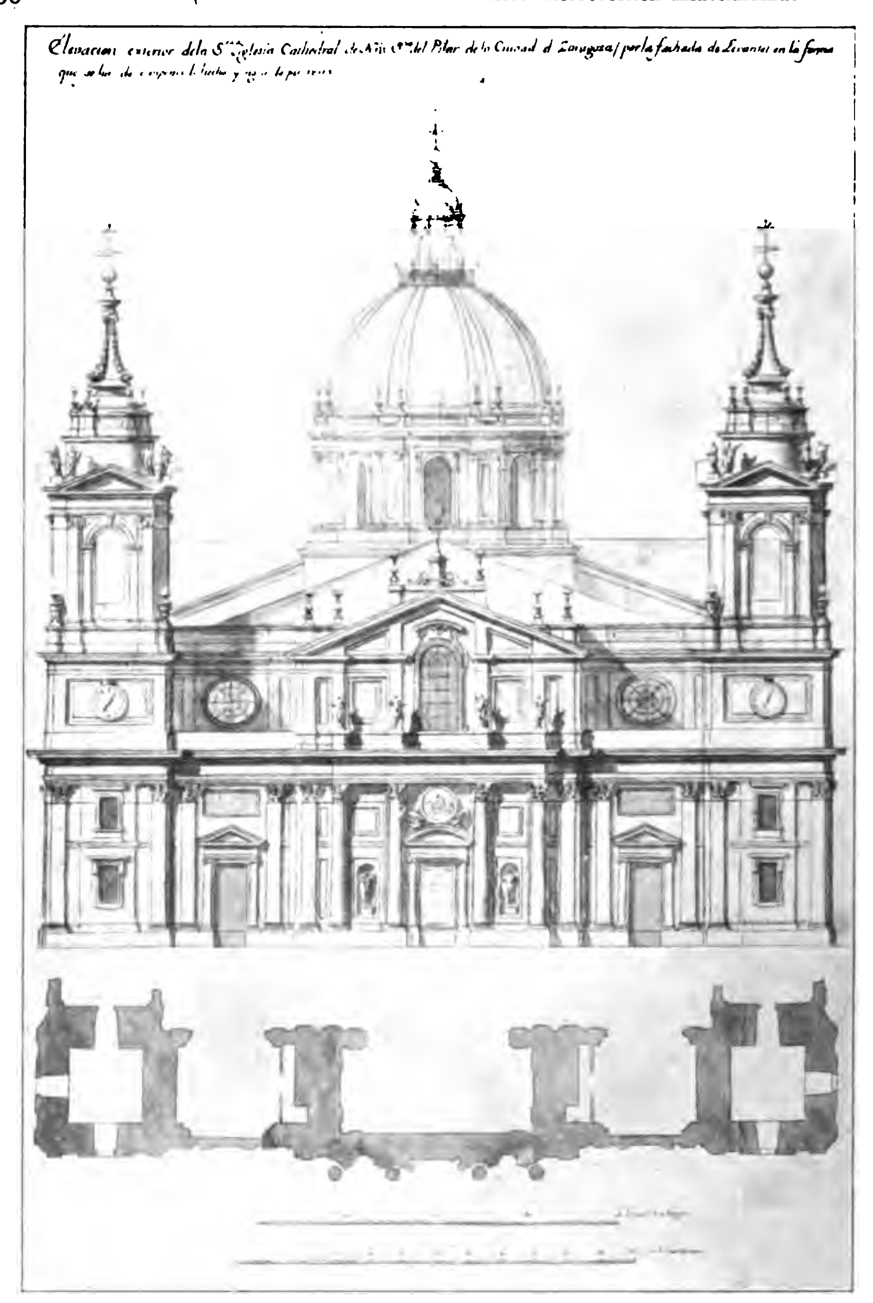


Abb. 253 Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza Fassade
(Nach dem Originalplane des Ventura Rodriguez)

Attika geschmückte **Vorhalle** von einfach vornehmer Größe und Ruhe, die an Herreras Schöpfungen erinnert. Den Entwurf führte *Francisco Ibero,* der Erbauer der Marienpfarrkirche in San Sebastian 1767 aus (s. Nr. 137).

Entwurf blieben seine Vorschläge, **Zaragozas Wallfahrtskathedrale Nuestra Señora del Pilar** auch äußerlich in ein neues Gewand zu kleiden.



Abb. 254 Kathedrale in Pamplona (Phot. Lacoste, Madrid)

Seine erste Planung vom Jahre 1750 wahrt in der Hauptsache den von Francisco de Herrera geschaffenen Bauorganismus und begnügt sich, die Hauptachsen durch Säulen, Giebelbauten und Figuren besonders hervorzuheben, im übrigen aber die Flächen durch korinthische Pilaster und den ganzen schon im Innern verwandten Formenschatz der römischen Schule zu gliedern (auf Abb. 94 sind seine Umbauvorschläge dunkel angegeben). Nur die Türme sollten eine mit den neuen Ver-

hältnissen harmonierende, weit gedrungenere Ausbildung als die vom früheren Meister geplanten erfahren. Wie sich Rodriguez hierbei mit den 10 Nebenkuppeln abzufinden gedachte, ist nicht bekannt. Die anmutige Umrißlinie der Hauptkuppel wollte er derberen Renaissanceformen opfern. Dieser Plan scheint die königliche Genehmigung gefunden zu haben, da hiervon Teilansichten existieren, die er am 6. August 1761 unterschrieben hat. Das Ganze stellt sich als eine recht geistvolle Barockleistung dar — jedoch ohne die augenfällig nationale Eigenart des älteren Werkes.

Bei seinem zweiten Projekt schaltete der Künstler weit rücksichtsloser mit dem historischen Bestande. In die der Stadt zugekehrte Längsfront wollte er eine der Fassade von San Giovanni in Laterano zu Rom nachgebildete Vorhalle einfügen. Die Gesimshöhe (25,60 m) sollte der des ersten Turmsimses entsprechen. Als hohle Kulisse beabsichtigte er die Umfassungsmauer bis zu dieser Höhe emporzuführen. Über dem Hauptsims ordnete er eine 4,00 m hohe, als überhöhte Balustrade ausgebildete Attika an, die über den die Umfassungswand gliedernden Kompositapilastern Figuren tragen sollte. Die Ausbildung der Ecktürme und der Mittelkuppel ist bei beiden Entwürfen die gleiche. Auch bei dieser Längsfront sind die 10 Nebenkuppeln nicht mitgezeichnet, das Dach auch hier höher als bei Herreras Bau gezogen, ja selbst auf dem Querschnitte (Abb. 253) finden sich keine Andeutung der Kuppeln, so daß die Vermutung naheliegt, daß Rodriguez dieselben gerade wegen ihres barocken Charakters zu beseitigen beabsichtigte. Das der römischen Schule eigene Streben nach feierlicher Monumentalität hätte keinen glänzenderen Triumph auf spanischem Boden feiern können, als in dieser 30 m hohen und 129 m langen Fassade, die gerade wegen ihrer theatralischen Unwahrheit sich nicht gegenüber dem überzeugend sachlichen Aufbau des von Francisco de Herrera geschaffenen Domes behaupten kann (s. Nr. 89).

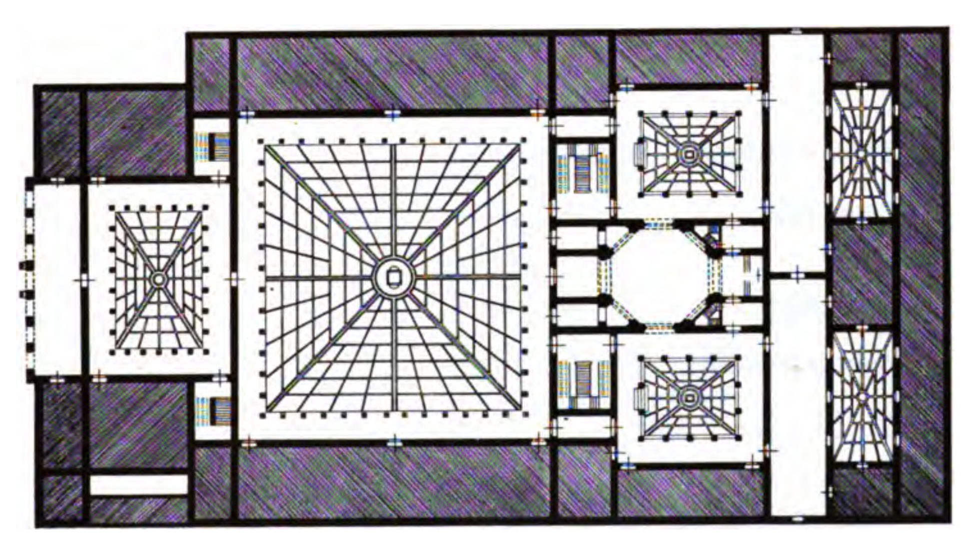
Eine ähnliche korinthische Fassade wie für Zaragoza beabsichtigte Rodriguez 1772 auch der Kathedrale in Toledo vorzubauen. In der Mitte ein Tetrastyl gepaarter Säulen, zu Seiten an Pilaster gelehnte Halbsäulen sollten eine hohe Attika mit Giebel und den Statuen der Gründer, wie von Bischöfen und Märtyrern der Diözese tragen.

Diesen durch sein ganzes Leben hindurch wiederkehrenden Gedanken nahm er bei der am 5. Februar 1783 vollendeten Planung für die Fassade der 1023 begonnenen gotischen Kathedrale in Pamplona (Abb. 254) auf und bildete ihn hier zu ungleich geistreich malerischerer Wirkung durch, indem er vor die Kirchenwand zwischen zwei hohen Glockentürmen eine solche Vorhalle mit mittleren, von vier Paar Säulen getragenem und durch Statuen bekrönten Giebel legte und die Kirchenwand selbst als ganz schlichte, weit zurückliegende, nur durch einen flachen Giebel mit mittlerem Kreuz und Engeln gezierte Attika ausbildete. Dadurch, daß die von Rodriguez geplanten vier Statuen (SS. Honesto, Saturnino, Fermin und Francisco Javier), sowie die Statuen des Petrus und Paulus für die beiden Nischen der Vorhalle nicht zur Ausführung kamen, hat die Wirkung des Ganzen wesentlich gelitten. Sie ist ein Werk, dem trotz seiner klassischen Einfachheit und Größe der Herreras Schöpfungen weihende Stempel eines die Zeiten überragenden Geistes fehlt. Die Ausführung lag in Händen des Architekten *Santos Angel de Ochandategui.*

176. Des Rodriguez Kuppelbauten

Im Jahre 1764 schuf Rodriguez die Pläne für die erst am 22. März 1801 vollendete Pfarrkirche der Kathedrale in Jaén: Sagrario genannt (s. Abb. 8 und 93). Der äußere Aufbau dieses an die Nord-

fassade der Kathedrale angelegten, dem Kapitelsaale und der Sakristei der Südseite entsprechenden Rechteckes mit der elliptischen, sich daraus entwickelnden Kuppel zeigt deutlich das Grundriß- wie Aufrißsystem des Innern. Gepaarte korinthische Säulen auf Postamenten gliedern den innern elliptischen Kirchenraum. In seiner Längsachse steht dem Eingange gegenüber der Hochaltar; die Enden der kurzen Querachse bilden zwei Nebenältäre, während sich in den vier Interkolumnien der beiden Nebenachsen und über dem Eingange elliptische Bögen zwischen die Säulen spannen, auf denen die Empore ruht. Dem rechteckigen, tonnenüberwölbten Vorraume mit dem darüberliegenden, mit einer Flachkuppel überdeckten Chore entspricht hinter dem Hochaltare die Sakristei dieser Pfarrkirche. In dem trommelartigen Fuß der elliptischen Kuppel liegen die ovalen Kirchenfenster,



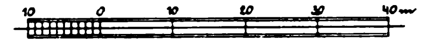


Abb. 255 Hospital in Oviedo Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

deren elliptische Lünettenstichkappen die Kuppel durchdringen. Auf Postamenten über den Säulen stehende Engel breiten ihre Flügel über die Archivolte der Lünetten aus und bilden so den Übergang zu der reichen Kassettierung der Kuppel. Äußerlich ist diese Kuppel mit ihrer kräftigen Laterne stufenförmig abgetreppt und sind dem glatten Tambour mit seinen ovalen Fenstern, dem innern Säulensystem entsprechend, Verstärkungspfeiler vorgelagert, die in dekorativen Aufsätzen enden. Der untere rechteckige Baukörper ist durch Pilaster, die Attika durch Postamente mit Figuren gegliedert. Kräftige, der Fassade vorgestellte korinthische Säulen, zwischen denen das Portal mit dem liegenden rechteckigen Emporenfenster brettartig eingestellt ist und die eine Attika mit drei Statuen tragen, betonen einfach würdig den Eingang.

Die Grundformen dieses Baues bildete derselbe Künstler bei der Kapelle der Nuestra Señora de Cavadonga im Hospital zu Oviedo am 15. März 1768 weiter aus (Abb. 255). Das Hospital selbst hatte *Pedro Menendez* schon 1752 vollendet. Von ihm stammt die klare Grundrißgliederung. Von der großen, nach der Stadt sich öffnenden Vorhalle aus führt eine Tür in den ersten arkadenumgebenen Hof, um den sich die Verwaltungs- und Dienst-

wohnungsflügel gruppieren. Nur eine Mauer trennt ihn von dem großen gleichfalls von Arkaden umgebenen Krankenhofe, dessen dem Eingange gegenüberliegende Seite die Kapelle, die beiden dreiarmigen Haupttreppen und die Durchgänge nach den beiden hinteren Höfen einnehmen, während sich an den beiden anderen Seiten die Krankensäle der Männer- wie der Frauenabteilung anreihen. Die Anordnung der Krankensäle hat im Laufe der Zeiten wesentliche Umgestaltungen erfahren. Hinter der Kirche mit ihren seitlichen Höfen etc. liegen in der ganzen Gebäudebreite die beiden großen Speisesäle und an diese anschließend die nie ganz vollendeten Wirtschaftsflügel. Die Ausführung der von Rodriguez entworfenen Kapelle lag in der Hand des *Manuel Reguera Gonzalez* [1]) (geb. 26. Juni 1731 in Candás, gest. in Oviedo 13. Juni 1798), der wahrscheinlich die 1770 vollendete Hauptfassade mit Vorhalle entworfen hat. Die Bestimmung als Krankenhauskirche zwang den Architekten, auf der schmalen, rechteckigen Baustelle eine Kirche mit möglichst ergiebigen tiefen Emporen in Höhe der Krankensäle zu schaffen, so daß die Kranken in allen Geschossen in die Kirche gefahren werden können. Dies gelang ihm dadurch, daß er in die Mitte einen achteckigen Kuppelraum vom Durchmesser der Kirchenbreite legte (Abb. 256) und die verbleibenden Teile auf der Eingangseite als eine schiffartige Verlängerung mit tiefen Emporen, auf der anderen Seite als Hochaltarchor mit seitlichen Sakristeien verwandte und in die Dreiecke die Emporentreppen einstellte. Diese sind im Obergeschoß über die Sakristei hinweggezogen, so daß im zweiten Obergeschoß der Platz für je eine kleine Empore über dem Seitenaltar gewonnen wird. Die Emporen liegen also zumeist dem Hochaltar gegenüber (Abb. 257, 258). Sie entsprechen dem Bedürfnis des Krankenhauses und ermöglichen auf kleiner Grundfläche einer verhältnismäßig großen Gemeinde, der Messe wie der Predigt beizuwohnen. Die Härten des Achtecks milderte Rodriguez durch in die Ecken gestellte dorische Pilaster, die sich im Triglyphengesims durch die Unterglieder hindurch verkröpfen, so daß das Achteck erst in der Platte und den Obergliedern des Gesimses zum Ausdruck kommt. Profilierte Lisenen, welche die elliptischen Schildbögen tragen, begleiten beiderseits die Pilaster. In dieses System sind die Emporen eingestellt. Auf dem Hauptsims steht der hohe, in Natur durch die Überschneidungen und perspektivischen Verjüngungen ungleich kürzer wirkende Tambour mit den großen, den

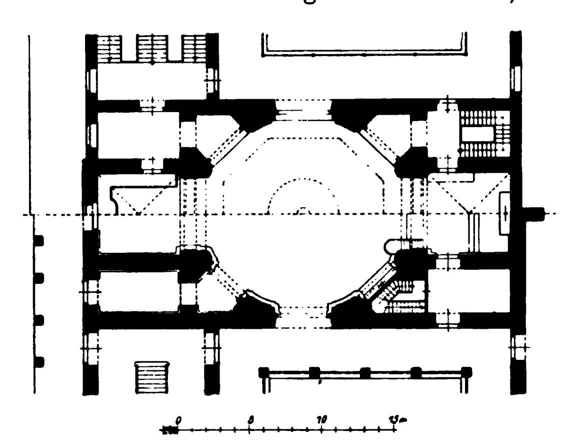


Abb. 256 Kapelle des Hospitals in Oviedo Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

[1]) *Manuel Reguera Gonzalez* lernte bei seinem Vater, ging nach Oviedo zu Pedro Menendez und studierte gleichzeitig auf der Universität Mathematik. Von Oviedo 1764 nach Madrid gesandt, um Wegebau und Ornamentation zu studieren, absolvierte er die Meisterprüfung auf der Akademie, heimgekehrt zum maestro mayor von Oviedo ernannt, baute er das Krankenhaus, und in Vertretung für Menendez leitete er auch die Damm- und Hafenbauten in Gijon, begann des Rodriguez Sanktuarium in Covadonga, die Universitätsbibliothek in Oviedo, den Damm von Candás, sehr viele Strassen- und Ingenieurarbeiten in ganz Asturien etc.

Raum erhellenden Rundbogenfenstern. Die geflügelten Engelsköpfchen in den Zwickeln der Rundbogenarchivolten bilden hier ähnlich wie in Jaén den Übergang zu der reichen Kuppelkassettierung. Nach außen überragt der Bau als einfach gehaltener achteckiger Turm mit geschweiftem Helmdache und reicher, kräftiger Spitze das Hospital.

Das 1778 von Rodriguez entworfene Hospital in Olot besteht aus zwei einzelnen Höfen für die Männer- bzw. Frauenabteilung, zwischen denen die Kirche

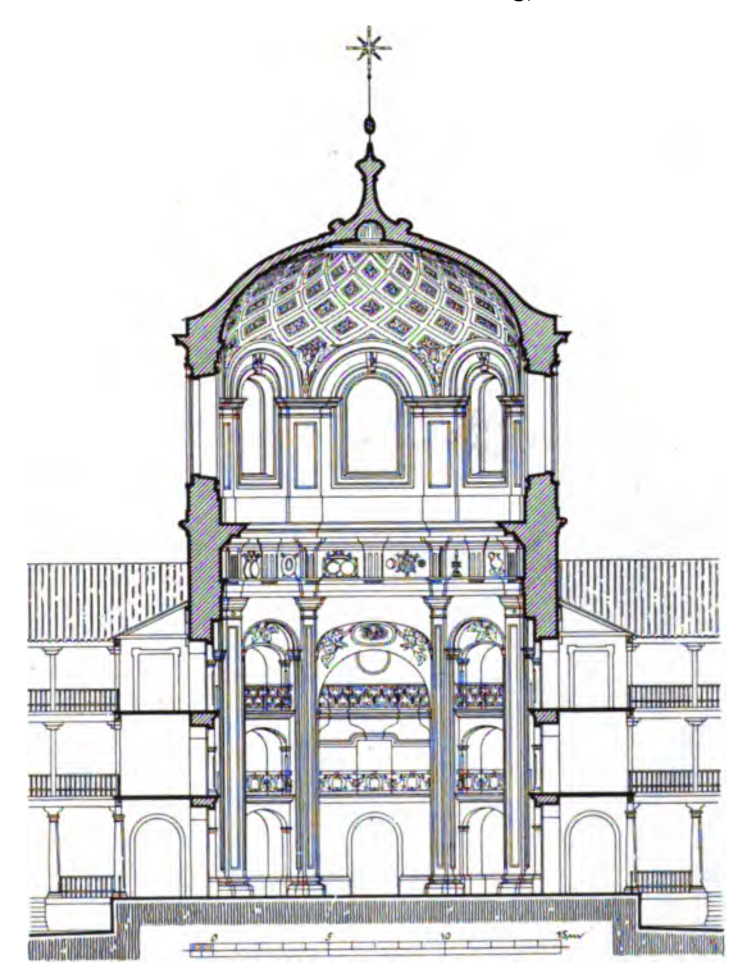


Abb. 257 Hospital in Oviedo Querschnitt (Aufnahme des Verfassers)

mit ihren zwei Kuppeln liegt: eine streng akademische, äußerst zweckmäßige Grundrißanordnung. Weit größer war das Hospital general für Madrid 1755 geplant, das sich um zwei große Haupt- und acht kleine Nebenhöfe gruppieren sollte, ebenso wie das in der Meierei de los Couchinos bei Santiago de Compostela (28. September 1780), das neun große und vier kleine Höfe umschliessen sollte.

Als im Jahre 1772 die von dem Franzosen *Baltasar Dreveton,* auch *Geveton* genannt, erbaute Kuppelkirche des Kollegs der armen Mädchen de la

Santa Victoria in Cordoba eingestürzt war, wandte man sich an Rodriguez, der die jetzige Kuppel unter Verwendung der noch vorhandenen Baureste, sowie die Vorhalle erbaute (Abb. 259, 260). Die in der Achse einer Straße gelegene

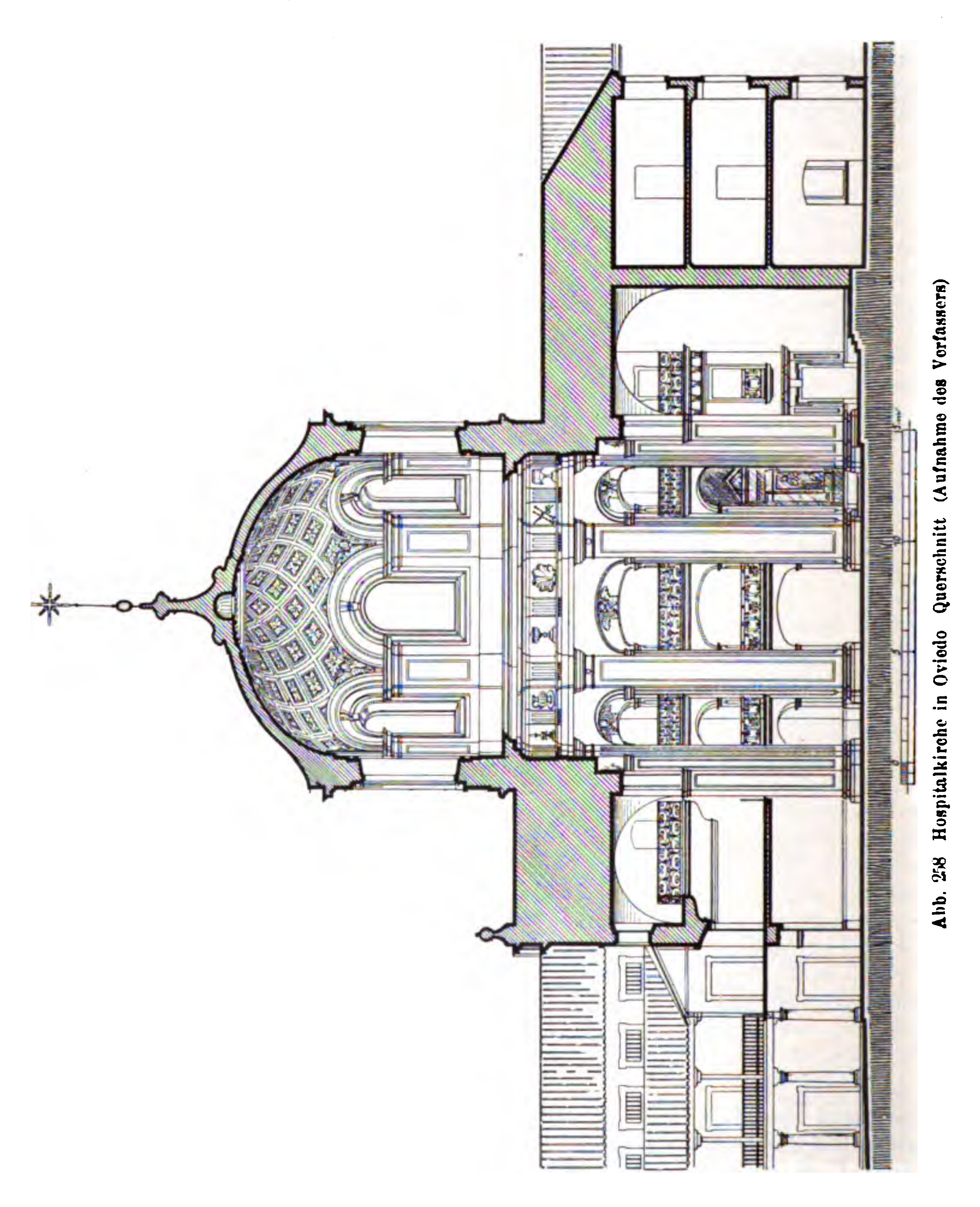


Abb. 258 Hospitalkirche in Oviedo Querschnitt (Aufnahme des Verfassers)

Ecke des Kollegs ist für eine Vorkirche mit niedriger Kuppel und giebelbekrönter Vorhalle ausgenutzt, von der man in die runde Kuppelkirche tritt. Acht Paar auf Postamente in den Raum gestellte korinthische Säulen, zwischen denen sich große Rundbogennischen für die fünf Altäre bzw. die Öffnungen nach der Vor-

kirche und den beiden seitlichen vergitterten Chören und acht schmale Türen befinden, tragen über dem ohne alle Verkröpfungen als ruhiger Kreis verlaufendem Gesims den in den acht schmalen Achsen bis zur vorderen Säulenflucht vorgezogenen Kuppeltambour. In dessen zurückliegenden Feldern befinden sich die großen Rundbogenfenster, von denen der Raum sein einheitlich ruhiges Oberlicht erhält. Die uns hier entgegentretende Fortbildung des Oviedenser Tambourmotives hatte sich aus einer Verstärkung der Konstruktion ergeben. Dem ganzen Werke haftet eine nüchtern kalte, akademische Strenge an, deren klassizistische Zartheit der Formensprache und Profilierung noch von der 1770 entworfenen Kuppelkirche San Antolin in Cartagena überboten wird (Abb. 261). Schon die Grundrißlösung zeigt, dass das Streben des Künstlers selbst bei einer so unregelmäßigen und beengten Baustelle auf möglichste Grossräumigkeit gerichtet war. Die verbleibenden Ecken sind für allerhand Seitenkapellen ausgenutzt. Auf hohen Postamenten den Pfeilern vorgeblendete Kompositapilaster tragen das Gesims. Um den ganzen Raum läuft zwischen diesen Pfeilern eine dem Hochaltar gegenüber balkonartig vorgekragte Empore. Über dem als Umgang dienenden Gesims steht auf niedriger Attika der Kuppeltambour, der mit der Kuppel zu einem ungetrennten Ganzen verwachsen ist. 16 ungewöhnlich schlanke Rundbogenfenster mit hohlkehlenförmiger Umrahmung gliedern den Tambour. Dazwischen steigen wulstartige Rippen bis zur Laterne empor. Die Kuppel selbst erhält noch von zwei Reihen runder Fenster Licht. Der äußere Aufbau entspricht getreu diesem inneren System. Die feine Umrißlinie der Laterne bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu der schweren, kräftigen Kuppel (Abb. 262).

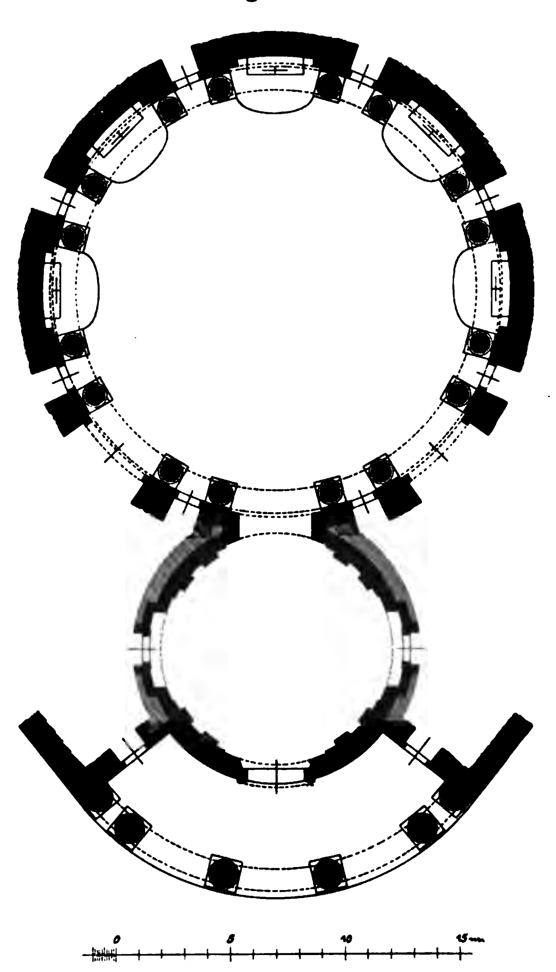


Abb. 259 Kirche des Kollegs der armen Mädchen de la Santa Victoria in Cordoba (Aufnahme des Verfassers)

Die elliptische Kirche San Felipe Neri in Málaga, 1778, reiht sich diesen klassizistischen Schöpfungen würdig an. In ruhiger Folge beleben 16 korinthische Säulen die Wand des Kuppelraumes. Die Fassade halten zwei zierliche Türme zusammen, während vier Kompositasäulen das Portal würdig betonen.

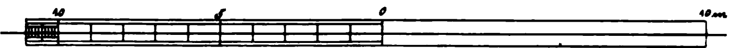


Abb. 260 Kolleg der armen Mädchen de la Santa Victoria in Cordoba
Querschnitt (Aufnahme des Verfassers)

177. *Des Rodriguez Profanbauten*

Im staatlichen und bürgerlichen Bauwesen bot sich Rodriguez weniger Gelegenheit zur Betätigung. Seinen Plänen für eine Madrider Post: casa de correos, jetzt Ministerio de la Gobernacion, die er 1759 dem König vorlegte, war ein ähnliches Schicksal wie denen von San Francisco el Grande beschieden. Durch allerhand Quertreibereien wurde 1768 der Auftrag für diesen Monumentalbau einem Franzosen, *Jaime Marquet* (gest. 23. Nov. 1782), zuteil. Derselbe war vom Herzog von Alba aus Paris als Sachverständiger für die Pflasterung, die Rodriguez als Stadtarchitekten unterstellt war, nach Madrid berufen worden, hatte bis zum 15. Mai 1758 im Auftrage der Königin-Mutter Doña Isabella de Farnesio in Aranjuez den großen Bau für den Marstall und die Dienstwohnungen der Dienerschaft errichtet und 1767 das Theater daselbst in der calle de San Antonio, sowie die Theater in Pardo und im Escorial gebaut. Marquet gruppierte die Räume wenig geschickt um zwei von Arkaden umgebene Höfe, so daß sich das Gerede bilden konnte, er habe ursprünglich die Treppe vergessen. Kellergeschoß und Entresol sind durch das die Fassade teilende Gurtgesims zum Sockel zusammengefaßt, der das hohe Ober- oder Hauptgeschoß mit der bekrönenden Attika, dem Dachgeschoß, trägt. Sockel, Simse, Lisenen, Fensterumrahmungen, Eckrisalite und das ganze giebelbekrönte Mittelrisalit mit dem dreiteiligen Eingange und konsolengetragenen Balkon sind aus Granit hergestellt, während die dazwischenliegenden Felder aus gelbgestrichenem Ziegelmauerwerk bestehen. Sämtliche Obergeschoßfenster haben kleine, balkonartige Austritte. Über den Fenstern der Mittel- und Seitenrisalite hängen Reliefgirlanden. 1847 wurde auf dem Mittelbau der Turm für die Uhr der niedergerissenen Kirche del buen Suceso aufgesetzt. Die Anlehnung an französische und englische Vorbilder war es wohl, die dieser ziemlich nüchternen Arbeit den Sieg über den rein vitruvianischen Klassizismus des Rodriguez verschaffte.

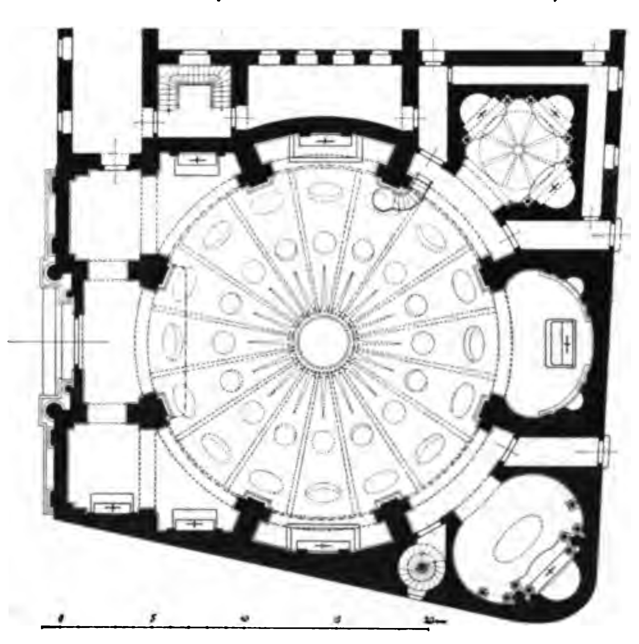


Abb. 261 San Antolin in Cartagena (jetzt de la Caridad genannt) Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Als 1770 oder 1773 Rodriguez den Bau des Palastes des Duque de Liria in Madrid übernahm, war schon das gequaderte hohe Sockelgeschoß vollendet. Die Geschosse, die er darauf setzte, gliederte er mit dorischen Pilastern und Säulen, die durch das Haupt- und Obergeschoß hindurchgreifend über dem Gesims das attikaartige Obergeschoß tragen und betonte die Mitte nach dem Vorbilde von Juvaras Gartenfassade von Ildefonso durch einen wappengeschmückten Aufbau. Große doppelte Terrassen bilden bei der Gartenfront den Übergang



Abb. 262 San Antolin in Cartagena (jetzt de la Caridad genannt)

zur Natur. Nach seinem Tode vollendete sein Neffe *Blas Beltran Rodriguez* das Werk.

Eigenartiger, wenn auch nicht weniger klassizistisch streng ist der Palacio de Altamira, einst dem Marqués de Astorga gehörig, der, wie es heißt, aus Eifersucht des Hofes leider nicht vollendet wurde. Die wenigen ausgeführten Achsen zeigen einen einfachen Aufbau: das Sockelgeschoß mit seinen scheitrechten, vergitterten Fenstern wird von einem weitausladenden Gesims beendet, das gleichzeitig den Hauptgeschoßfenstern mit ihren konsolengetragenen verkröpften Segmentverdachungen als Balkon dient. Die Obergeschoßfenster sind ganz glatt umrahmt und mit scheitrechter Verdachung versehen.

Die am 22. März 1783 entworfenen casas consistoriales in Burgos zeigen eine noch nüchternere Einfachheit ja Trockenheit der Formensprache. In den zwischen die Säulen eingeschobenen, wappengeschmückten Portalumrahmungen neben der Durchfahrt verwandte Rodriguez das Portalmotiv des Sagrario in Jaén. Im Grundriß überwand er die Schwierigkeiten der von einer breiten Durchfahrt geteilten, unregelmäßigen, eingebauten Baustelle (Abb. 263).

Noch schlichter ist das Konsistorialgebäude in la Coruña, dessen Grundriß aus einem breiten, in der Achse erleuchteten Korridor besteht, an den sich beiderseitig die einzelnen Bureauräume und Haupttreppe anlegen. Die Fenster- und Türumrahmungen, der niedrige Sockel, die Gurtgesimse, Balkone und senkrechten, die Fläche teilenden Lisenen sind aus Haustein hergestellt. Die Fläche ist geputzt und weiß getüncht (vgl. Abb. 160).

Von seinen großartig gedachten Kolonnaden für den Prado ist nur die Fuente de la Cibeles zur Ausführung gekommen (1775).

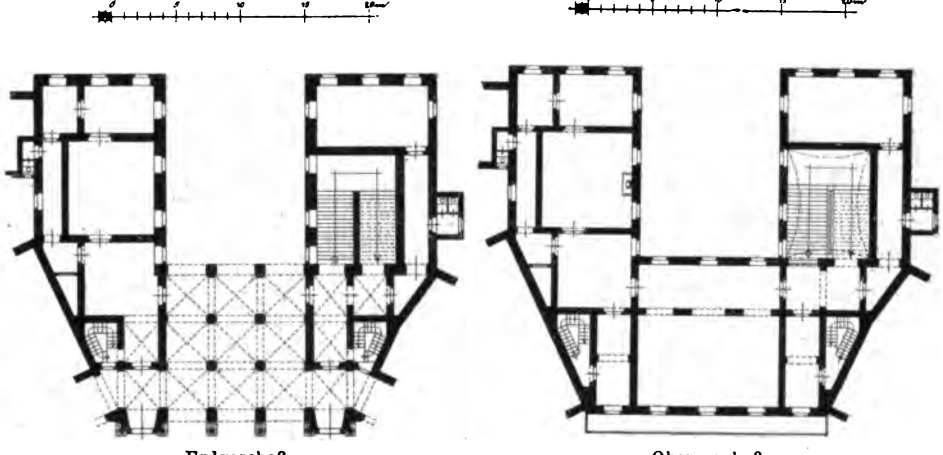
178. Die Bedeutung des Rodriguez für die spanische Kunst

Die Bewunderung, die die ganze Nation dem Rodriguez bei Lebzeiten entgegenbrachte, wird heute niemand zu teilen vermögen. Daß er —

als Spanier seiner Zeit nur um ein Weniges voraneilte, war der Grund der großen Begeisterung seiner Zeitgenossen, die in ihm den Gipfel der Kunst erreicht wähnten. Seine Bedeutung beruht darauf, daß er, ursprünglich noch vom Geiste des zu Ende gehenden Churriguerismus erfüllt, über seine aus dem Auslande berufenen Lehrer hinweg auf Herrera zurückgriff. Hierdurch wurde er seinen Landsleuten im Gegensatze zu jenen Ausländern der Vollender des nationalen Kunstideals. Das Fortschreiten vom Barock zur herreresk-klassischen Strenge entspricht dem Siege des Verstandes und einer großen Gelehrsamkeit über die Phantasie, der in Ermangelung wirklich überragender künstlerischer Eigenart zu einer an Trockenheit streifenden Strenge und Größe führen mußte.

179. Der italienische Einfluss

Die vitruvianische Schulung der Jugend auf den über das ganze Land verstreuten Kunstakademien, die neuerwachte Kunstästhetik und die künstlerische Baupolizei von San Fernando verdrängten sehr schnell die churrigueresken Anklänge durch die italienische und französische Formenwelt, bis die



Erdgeschoß Obergeschoß

Abb. 263 Casas Consistoriales in Burgos (Aufnahme des Verfassers)

Schule des Rodriguez dem Kunstschaffen wieder bewußte Volkstümlichkeit verlieh. In Katalonien war infolge des regen Handels der italienische Einfluß zu allen Zeiten am einflußreichsten gewesen. In den römischen Barockformen der Schule Fontanas ist die reizende zweigeschossige Fassade der vom Mai 1753 bis September 1755 von *Pedro Cermeño* [1]) entworfenen, von *Damian Ribas* ausgeführten Kirche San Miguel del Puerto in Barcelona gehalten. Die strenge Gliederung dieser Fassade (Abb. 264) durch der glatten Wand vorgestellte, auf hohen Postamenten stehende gepaarte Halbsäulen, die wohlabgewogenen Verhältnisse und der sparsam verteilte, aber reiche plastische Schmuck der Portale wie der Giebelnische bedingen die Schönheit dieses Werkes, das in seinem ganzen Aufbau dem basilikalen Innenraume folgt. Die Vorhalle ist in den Raum eingestellt und trägt die Sängerempore. Von den übrigen Jochen tragen das zweite und vierte je eine Halbkuppel. Ringsherum stehen an der Umfassungsmauer die Seiten-

1) Brigadier und militärischer Ingenieurdirektor, 7. Aug. 1768 Ehrenmitglied von San Fernando, seit 4. Juli 1770 consiliario derselben, gest. am 23. Mai 1792 als teniente general y comandante general des Königreiches Galicien.



Abb. 264 San Miguel del Puerto in Barcelona

altäre. Die beiden Seitenschiffstirnen öffnen sich neben dem Hochaltare nach je einer kleinen Kapelle, die beide durch einen Gang hinter dem Hochaltare miteinander verbunden sind. Der Grundriß der Pfeiler besteht aus einem Quadrat mit jeder Seite vorgestellter toskanischer Halbsäule. Diese Kirche birgt das Grab ihres Gründers, des Marqués de la Mina, capitan general de Cataluña, der von Cermeño außerdem das ganze umgebende Stadtviertel Barceloneta zum Ersatz für 1200 wegen der Gründung der Zitadelle niedergerissene Häuser in kurzer Zeit 1755 anlegen ließ. Die Straßen schneiden sich alle unter rechtem Winkel, so daß sich eine Anlage nüchternster Art ergibt.

Cermeños größtes Werk ist die von *Sabatini* ausgeführte, 1761—81 erbaute Kathedrale in Lerida, eine dreischiffige Hallenkirche mit seitlichem Kapellenkranze, aus dem Halbkreise geschlossenen Chore, großer, dreiteiliger Vorhalle, die von zwei niedrigen Türmen begleitet und von dem Dreiecksgiebel der dahinterliegenden Kirchenmauer überragt wird. Die Wand und Pfeiler sind mit korinthischen Pilastern dekoriert, die Seitenaltarnischen durch eingestellte Säulen, welche die elliptische Archivolte tragen, vom Raume geschieden. Alles in allem eine akademische Arbeit, bei der sich nur am Trascoro mit seinem zwischen die beiden Eingänge eingestellten, säulengetragenen Tabernakel die Gestaltungskraft des Künstlers zu freierem Fluge erhob (Abb. 265).

Den Einfluß der italienischen Schule zeigen auch die beiden Pfarrkirchen von La Granja bei Segovia. Die am 10. September 1752 geweihte Kirche Santa Maria del Rosario ist ein großer, rechteckiger Saal (Abb. 266). Seine Wände öffnen sich durch gepaarte toskanische Lisenen, die sich im Gesims und der das Volutengewölbe tragenden Attika verkröpfen und zwischen denen sich an den Langseiten je drei Rundbogenöffnungen nach den Seitenkapellen befinden. An die beiden Schmalseiten legen sich eine rechteckige Vorhalle, welche die Chorempore trägt, sowie dieser gegenüber die aus dem Achteck geschlossene Hochaltarkapelle. Ein großes Muldengewölbe überspannt diesen Predigtraum. Barocker



Abb. 265 Kathedrale in Lerida Trascoro

in der Raumwirkung im Gegensatz zu dem schlichten Äußern ist die schon am 15. Mai 1743 begonnene Pfarrkirche Nuestra Señora de los dolores (Abb. 267). An ein tonnenüberwölbtes Langhaus mit seitlich je zwei breiten Altarnischen, deren Korbbögen den Architrav durchbrechen, legt sich der Vorhalle gegenüber die elliptische Capilla mayor mit tiefer Hochaltarrundbogennische und zwei kleinen Seitennischen. Die Wände des Innern sind mit korinthischen Pilastern ausgestattet. Die Pfarrkirche San Rafael in Cordoba greift auf *Faid'herbes* Schöpfung Notre Dame d'Hanswyk zu Mecheln zurück, indem hier wie dort der das Mittelschiff durchdringende Kreis den Kern der Anlage bildet (Abb. 268). Ringsherum legt sich ein die Konventsempore tragendes Seitenschiff, das nur von dem kurzen, als Capilla mayor dienenden Mittelschiffarme unterbrochen wird. Hierselbst steht direkt hinter dem Kuppelraume das Altarziborium. Die formale Durchbildung entbehrt des pulsierenden Lebens, denn die durch San Fernando eingeengte Gestaltungskraft der Künstler konnte sich nicht mehr wie einst in der Schmuckform betätigen; der Lösung neuer Raumprobleme galt daher das Ringen der Zeit.

180. Der französische Einfluss

Französisch empfunden ist das Monument des Triumfo in Cordoba, das aus einem von Bildnissen belebten geborstenen Felsen und darüber einem Postament, das eine Säule mit der Statue des heiligen Rafael trägt, besteht (Abb. 269). Der erste aus Rom stammende Entwurf war verworfen worden und auch den zweiten Entwurf, den der portugiesische Hofmaler *Domingo Escroys* gemeinschaftlich mit dem Hofbildhauer *Simon Martinez* geliefert, gab man dem Professor an der Akademie von Marseille, *Miguel Verdiguier*, zum Umändern. Auf ihn ist also der französische Akzent zurückzuführen, den dieses 1765—81 geschickt durchgeführte Werk redet.

Unbeeinflußt von San Fernando, aber doch einer der ersten Anhänger des Neuen war *Juan de Sagarvínaga* (oder *Gayarvínaga)*. Im Dezember 1710 bei Busturia in Vizcaya geboren, hatte er bei seinem Onkel, einem angesehenen Stein-

metzmeister, das Bauhandwerk gelernt, war mit 23 Jahren nach Madrid gekommen und hatte an den Schlossneubauten in Madrid und in Aranjuez gearbeitet, war aber schon sehr bald wieder nach Burgos heimgekehrt, um selbständig seine Kunst auszuüben. Zuerst hatte er die Fassade der Kathedrale auszubessern, wobei er in den gotischen Bau das bescheidene klassische Portal und die Uhr einfügte, doch scheint er außer dem Erdgeschoß das Werk des Hans von Köln unberührt gelassen zu haben. Bei der neben der Front gelegenen Santa Tekla-Kapelle war er an das System der Strebepfeiler gebunden. Er gliederte diese Strebepfeiler durch vielfach abgetreppte, vorgeblendete, im Gesims verkröpfte Lisenen. Dadurch wurde es ihm möglich, über den beiden mittelsten Systemen eine Flachkuppel anzuordnen, während die beiden anderen ebenso wie die Wandseitennischen zwischen den in den Raum einbezogenen Strebepfeilern mit Sterngewölben überdeckt sind. Ein in den grellsten Farben angemaltes Renaissanceornament bedeckt die ganzen Gewölbefelder. Der Hochaltar ist eine noch reich churriguereske Arbeit. Durch diese Tätigkeit an der Kathedrale und verschiedene kleinere in ihrem Bistum gelegene Kirchen wurde er schnell in der ganzen Provinz und über diese hinaus bekannt und mit Aufträgen überhäuft. Er baute den Turm, die Fassade und Sakristei der Kathedrale in Osma, an die Kathedrale von Salamanca die Sakristei de los prebendados und besserte die Kuppel dieser Kathedrale, sowie das colegio mayor de San Bartolomé und das colegio rectoral del Arzobispo aus, in Ciudad Rodrigo schuf er den Turm und eine Fassade der Kathedrale, das Seminario conciliar, sowie das drei Meilen von der Stadt entfernte Prämonstratenserkloster nebst Kreuzgang. In Medina del Campo führte er die von seinem Freunde Rodriguez entworfene Kaserne aus, für die Capilla del Salvador in Oviedo schuf er die Stuckaltäre und baute in Sahagun den Hauptkreuzgang des Benediktinerklosters. Außerdem stammen von ihm eine Menge Straßen usw. in Alt-

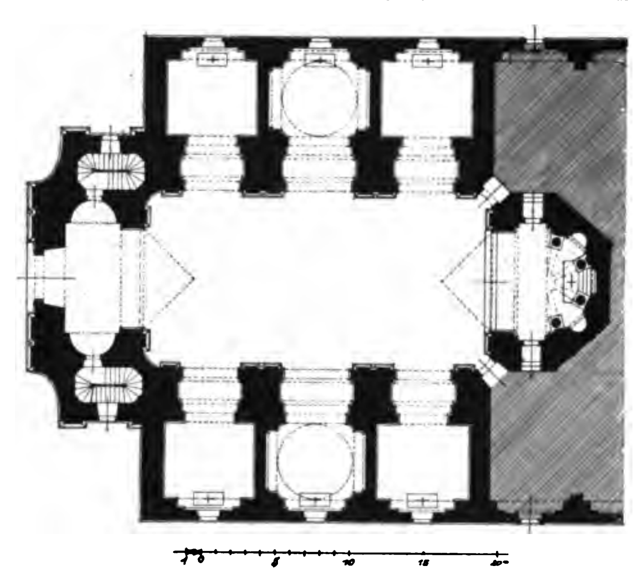


Abb. 266 Santa Maria del Rosario in La Granja bei Segovia
Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

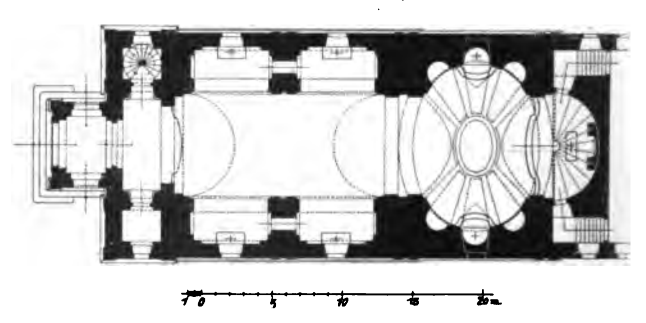


Abb. 267 Neustra Señora de los Dolores in La Granja bei Segovia
(Aufnahme des Verfassers)

kastilien. Angesichts solch reicher Betätigung ernannte ihn trotz gewisser churrigueresker Nachklänge in seinen Arbeiten die Akademie von San Fernando am 7. Juli 1776 zu ihrem Ehrenmitgliede. Er starb im Dezember 1797 zu Salamanca.

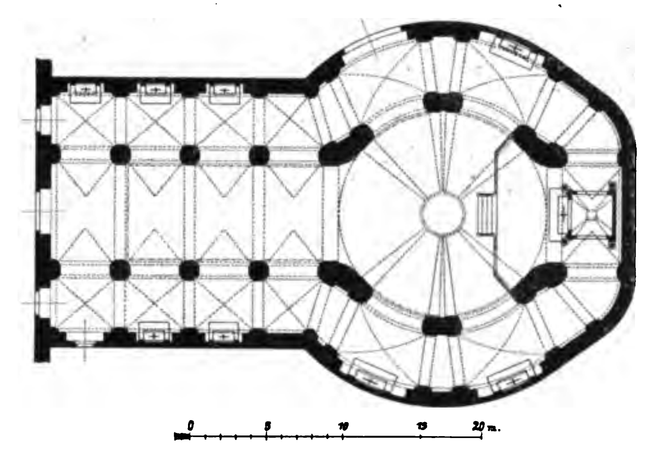
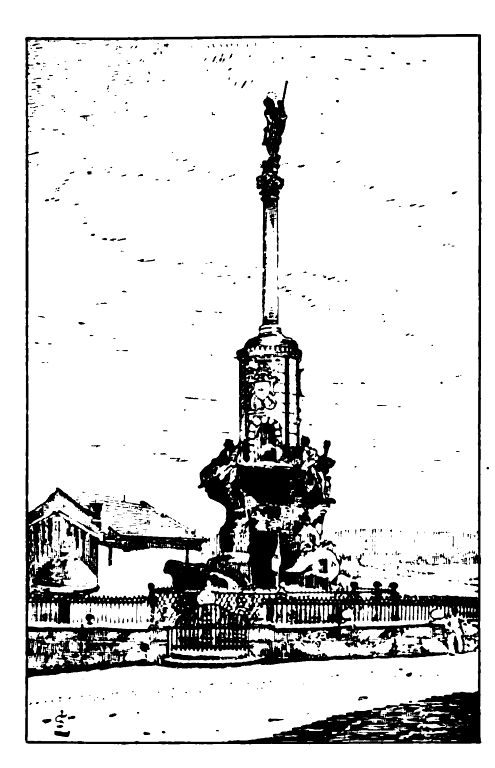


Abb. 268 San Rafael in Cordoba (Aufnahme des Verfassers)

Auch der Guipuzcoaner *Martin Carrera* aus Beasain hatte ausschließlich sich in seiner Heimat gebildet und zwar bei seinem Vater Pedro Carrera. Das erste von ihm uns bekannte Werk ist der Turm der Parochialkirche von Legazpia 1741. Von den vielen Arbeiten, mit denen er seine Heimat überschwemmte, seien hier nur die Glockentürme der Kirche Santa Maria in Tolosa erwähnt.

Der Erbauer der vom 11. Mai 1769 bis 24. November 1781 ausgeführten, geschickt angelegten Kuppelkirche Santo Thomas de Villanueva bei Benicasi in der Provinz Valencia, *Joaquin Jbañez García,* hatte in Rom studiert, aber schon nach diesem einen Bau wanderte er, wahrscheinlich aus pekuniären Gründen, nach Amerika aus, wo er am 28. Juli 1784 in Jalopa starb.


Abb. 269 Monumento de San Rafael in Cordoba

Vom Geiste der französischen Hofkunst geleitet war *Josef Martin de Aldeguela* (oder *Aldehuela).* Geboren 1730 in Mazaneda bei Teruel, Schüler des Josef Carbinos, vervollkommnete er sich bei Francisco de Moyo in Aragon und übernahm nach Ablegung der Meisterprüfung die Leitung und Vollendung des Jesuitenkollegs in Teruel. Bei seiner ersten Arbeit, der Kirche dieses Kollegs, deren reiche Ornamentation (nach Vicente Lamperez y Romea) ihr mehr den Charakter eines Ballsaales als einer Kirche verleiht, tritt seine Abhängigkeit von Paris besonders deutlich in Erscheinung. Wegen des hierbei offenbarten Geschickes wurde er nach Cuenca berufen, um die Kirche San Felipe Neri zu vollenden, die der Nonnen von San Pedro, Kirche und Konvent de San Antonio Abad der Franzis-

kaner-Nonnen de la Concepcion, das Hospital, den Konvent der Barfüßler von San Francisco, sowie verschiedene Altäre in der Kathedrale zu bauen. In Málaga baute er den Aquädukt, leitete die Bauten des Kollegs San Telmo und errichtete die Kirche der Padres Augustinos mit ihrem Hauptaltar, sowie viele andere Altäre. Ein bewundernswertes, technisches Meisterstück ist die 75 m über dem Fluß auf mächtigen Pfeilern gespannte Guadiarabrücke von Ronda, die in einem einzigen Rundbogen, einer Phantasieskizze vergleichbar, die diese Felsenfeste einst uneinnehmbar machende tiefe Schlucht überbrückt. Auch die Leitung, welche den steilen Bergfelsen von Ronda mit Wasser versorgt, ist sein Werk. Nachdem er in Loja eine Brücke über den Genil gebaut, begab er sich 1793 nach Granada, um den Palast Karls V. aufzumessen, da ein Kolleg für 200 vornehme Amerikaner darin eingerichtet werden sollte. Dieser Plan kam aber nicht zur Ausführung. Aldeguela starb 1802 in Málaga.

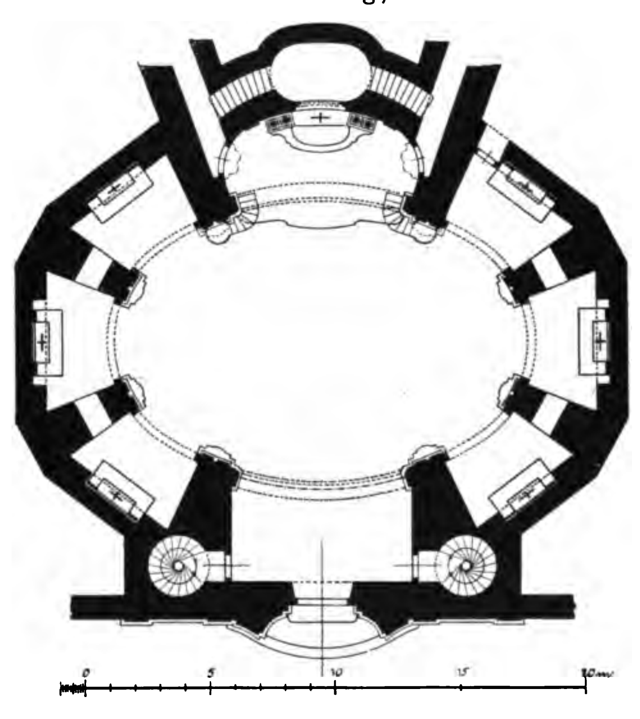


Abb. 270 Hospitalkirche San Juan de Dios in Murcia Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Der Pariser Einfluß äußerte sich am deutlichsten in der 1781 geweihten ovalen, von einem umgangartigen Kapellenkranze umgebenen Kuppelkirche San Juan de Dios des 1786—90 erbauten Hospitales in Murcia (Abb. 270). In dem anmutigen, die Flächen gliedernden Rokokorahmenwerk der Innenarchtiktur zeigt sich auch auf spanischem Boden das siegreiche Vordringen des Geistes eines *Oppenort* und *Meissonier* gegen die palladianisch nüchterne Strenge der Pariser Akademie, während das zwischen zwei Glockentürmen angeordnete Portal mit den beiderseits vorwärts gekrümmten Pilastern und Gesims, das von einem großen, ovalen Relief unterbrochen wird, sowie dem reichgeschwungenen und verkröpften Giebel vom Geiste der römischen Schule erfüllt ist (Abb. 271).

Eine hervorragende Leistnng ist das teilweise auf den Fundamenten des alten Castillo de los Churruchaos erbaute Rathaus = casas consistoriales zu Santiago de Compostela (Abb. 272). Die Verschiebung der beiden Fassadenachsen gegeneinander ermöglichte es dem Künstler, auf der Stadtseite mit dem riesigen rechteckigen Platze Alfons' XII. zu den ruhigen Fronten des Hospitales und der Kathedrale in der nicht minder großartigen monumentalen Front mit ihren durch Halbsäulen und Giebel betonten schwachen Mittel- und Seitenrisalits ein Gegengewicht zu schaffen (Abb. 273), während er nach dem Abhange zu mit Hilfe der sich vorlegenden, durch eine Terrasse miteinander ver-

bundenen Flügel eine dem herrlichen, malerischen Stadtbilde entsprechende Gruppierung anstrebte. Das zweigeschossige Gefängnis mit dem zwischen den Flügeln und der Terrasse gelegenen tiefen Gefangenenhofe bildet an dieser Seite den Sockel für den viergeschossigen Bau, dessen viertes oder Dachgeschoß als balu-

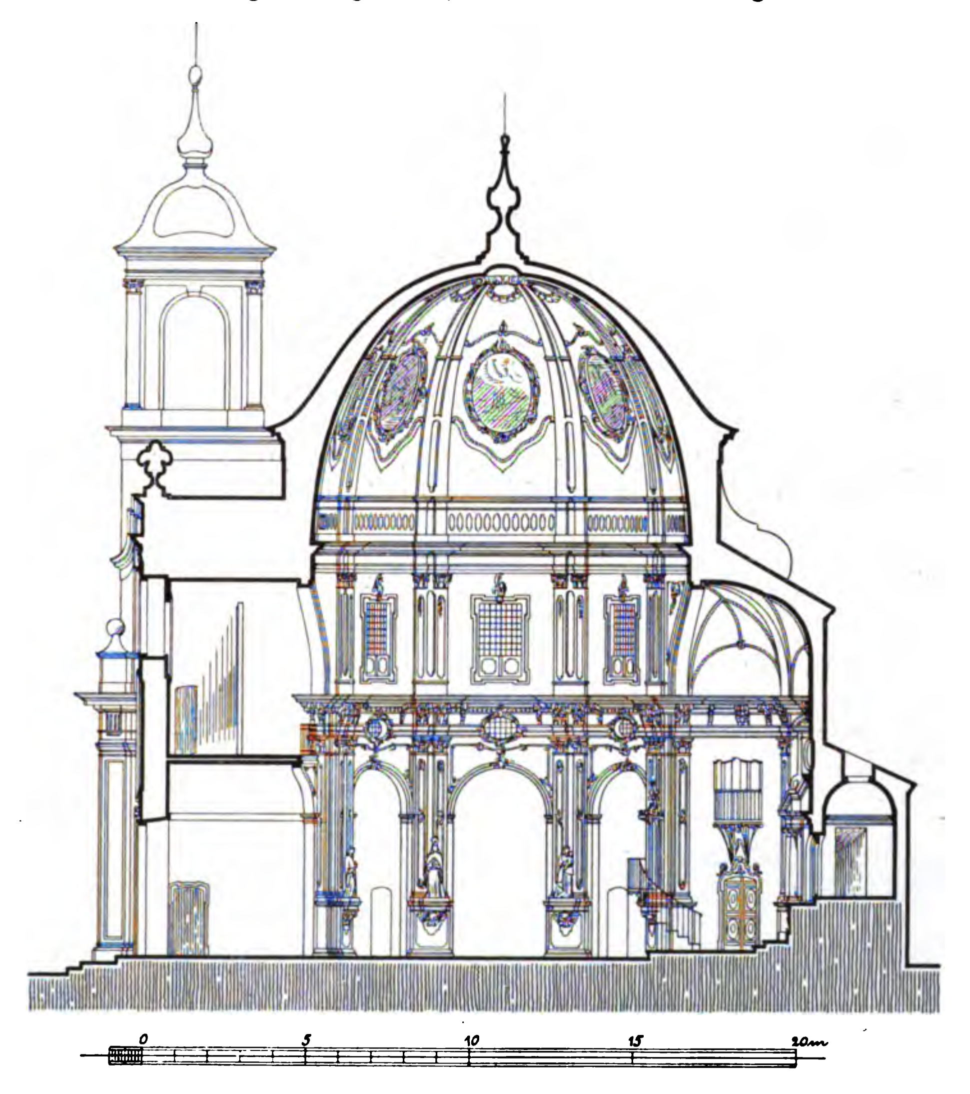


Abb. 271 Hospitalkirche San Juan de Dios in Murcia (Aufnahme des Verfassers)

stradenbekrönte Attika ausgebildet ist. Wie weit der Architekt sich bei dieser Gruppierung an die Reste des älteren Baues, auf denen das Rathaus errichtet ist, gehalten hat, ist nicht bekannt. Die daraus im Grundriß entstehenden Schwierigkeiten hat er glänzend gelöst, indem er die Räume, z. B. des Hauptgeschosses, ihrer Bestimmung als Privatwohnung des administrador del seminario, als Gericht oder als Rathaus, in den übrigen Geschossen als Archive, Privatwohnungen, Wachen, Gefängnisse usw. entsprechend aneinanderfügte. Die Formgebung des Baues zeigt

seinen Schöpfer, den Militäringenieur *Carlos Lemeaur* (gest. 23. November 1785 in Madrid) auf der Höhe der von der Pariser Akademie vertretenen Baukunst.

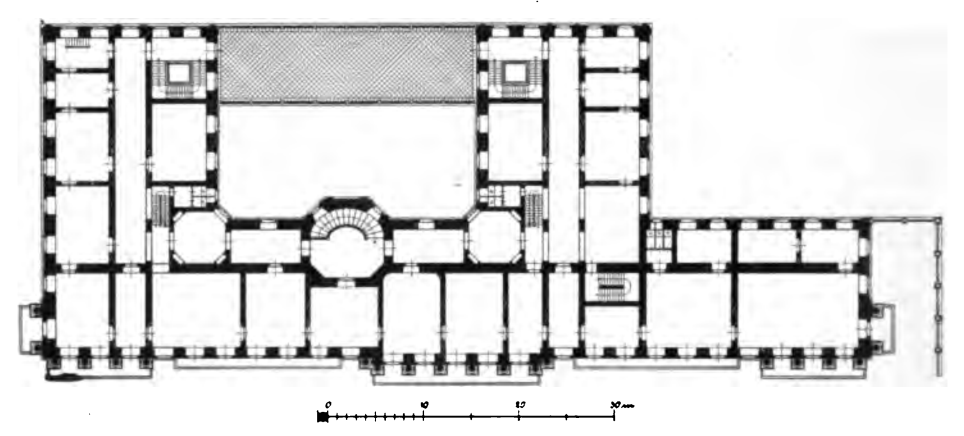


Abb. 272 Casas Consistoriales in Santiago de Compostela (Aufnahme des Verfassers)

Der Erzbischof Bartolomé Rajoy y Losada ließ diesen Bau laut Inschrift 1766—72 errichten, doch hat Lemeaur die Zeichnungen erst im März 1767 unterschrieben.



Abb. 273 Casas Consistoriales in Santiago de Compostela

Das große, die Schlacht am Clavigo darstellende Giebelrelief, und die bekrönende Gruppe schuf der Bildhauer *Joseph Antonio Mauro Ferreyro* (geb. 14. November 1738 in Noja, gest. 2. Januar 1830 in Hermesende) nach Zeichnungen des Hofmalers Karls IV., *Gregorio Ferro Requeijo*. Carlos Lemeaur war von dem Marqués

de la Enseñada aus Frankreich als Militäringenieur und Brigadier berufen worden und hatte sich zunächst mit Ingenieurarbeiten wie Wege- und Kanalbauten beschäftigt (vgl. das Lob des Conde de Cabarrus). 1764 beauftragte ihn Karl III. mit dem Bau der Capilla mayor der Kathedrale in Lugo, wodurch er auch zu dem Erzbischof von Santiago, der als „doctoral von Lugo" 1000 Dublonen gestiftet hatte, in Beziehungen getreten war.

181. Die auf San Fernando fussenden Akademiker

Ob und inwieweit *Miguel Ferro Caabeiro* (geb. in Santiago-um 1750, gest. nach 1799), der Sohn des schon erwähnten Lucas Antonio Ferro Caabeiro, dem Murguia den Entwurf zuschreibt, wirklichen Anteil an diesem Bau gehabt, ist nicht aufgeklärt, da in den Verträgen[1]) *Carlos Lemeaur* als Urheber der Pläne genannt wird. Nur ganz spärliche Kunde ist über Caabeiro, sein Leben und Wirken auf uns gekommen, obgleich er unter den Klassizisten Galiciens eine führende Stelle einnahm. Außer der 1770 vollendeten Kirche Santa Maria del Camino, der Wasserleitung für das Hospital (1790) und wahrscheinlich auch der Straße von Santiago nach Vigo sind die meisten damals ausgeführten Altäre in den Kirchen Galiciens sein Werk. In ihm, nicht in *Pérez Machado* aus Salamanca (gest. 12. Juli 1809 in Salomé), von dem nur der Universitätsbrunnen stammt, haben wir nach Aufzeichnungen seines Sohnes den Schöpfer der Universität von Santiago zu erblicken, wenn auch für das derb monumentale Hauptportal seinem Entwurfe die Zeichnungen des gelehrten Radierers, Bildhauers und Architekten *Melchior Prado y Mariño* aus Santiago (gest. 1834) vorgezogen worden sind. Die Fassaden von San Miguel und die der Kirche de las Animas, deren Türme nicht zur Ausführung kamen, sowie San Benito del Campo in Santiago, die Tabernakel in der Hospitalkirche und in der Pfarrkirche von Salomé, der Camarín de los Dolores in San Nicolás zu la Coruña und die Colegiata in Vigo zeigen ihn als einen jener Schüler von San Fernando, die den akademischen Klassizismus der Madrider Akademie über das Land verbreiteten. Die Übereinstimmung der Türme von San Francisco in Santiago mit den nach seinem Entwurfe von *Simeses* aus Pontevedra ausgeführten Türmen der Colegiata in Vigo haben dazu geführt, daß man auch erstere ihm zugeschrieben hat. Wegen seiner politischen Überzeugung wurde er am 2. September 1815 seiner Stellung als Dombaumeister von Santiago enthoben. 1820 wurde er zum Nachfolger des Architekten von La Coruña, *Fernando Dominguez y Romay* (geb. in Santiago, gest. wahrscheinlich 1810) ernannt. Von letzterem seien hier nur die Aduana und ein Brunnen in La Coruña, die Stadtpläne für La Coruña und Padrón, sowie dessen Projekte für ein Rathaus und für ein Theater, gleichfalls in La Coruña, genannt.

Der Kreis der San Fernando ergebenen galicischen Klassizisten, die sich an obige anschlossen, bilden Namen wie *Caamiña, Lopez Freire, Míguez, Quiñones, Ponte, Durán, Casteleiro, Crespo, Caeiro* u. a., während der Franziskaner *Fr. Manuel de los Martires* (s. o.) und *Luis de Lorenzana* mit dem Beinamen conde de Gimonde, der Schöpfer einer neuen, einer spanischen Säulenordnung[2]), ihren eigenen Weg zu gehen wagten.

Ähnliche Schwierigkeiten wie Carlos Lemeaur beim Compostelaner Rathause hatte *Franciscus Pons* bei dem 1776—79 erbauten Bischofspalaste von Salsona zu überwinden, indem derselbe gleichfalls an einen Bergabhang so gebaut ist, daß die der Stadt abgekehrte Südseite ein Geschoß höher als die ebenso wie in Santiago durch einen Giebel ausgezeichnete Hauptfront ist. Der Kreuz-

[1]) Don Pablo Perez Costanti, Biografia del Escultar, Ferreyro, 1898, Seite 12.
[2]) Tentiva de D. Luis de Lorenzana, sobre un orden español de arquitectura.

gang und eine Kapelle der Kathedrale, sowie eine Kirche, die in den Bau hineinragen, wie auch die Unterbringung einer öffentlichen Bibliothek mit eigenem Treppenhause erschwerten dem Künstler ganz wesentlich die Grundrißanordnung.



Abb. 274 Kathedrale in Lugo

Durch den Entwurf der seit 1769 von *Josef Elejalde* mit geringen Änderungen ausgeführten großzügigen Fassade der Kathedrale in Lugo (Abb. 274) zeigte *Julian Sanchez Bort,* welch großer Spielraum selbst innerhalb der von S. Fernando gezogenen Grenzen der Phantasie belassen war. Die von zwei schlanken quadratischen Türmen flankierte Fassade wurde dem gotischen Innenraume entsprechend durch gepaarte Kompositahalbsäulen auf hohen Postamenten, welche das Gesims mit der mittleren Spitzverdachung tragen und über der beendenden Balustrade in auf Postamenten gestellten Figuren ausklingen, in drei Achsen geteilt. Das Detail zeigt die müden Formen des ausgehenden Barocks bei klassischer Profilierung. Geboren 1725 in Cuenca, hatte Bort in Madrid studiert, war 1753 durch den zweiten Preis der Akademie ausgezeichnet worden und hatte auf Grund seiner Tätigkeit in Ferrol und eines Idealentwurfes für einen Palast mit Zubehör auf dreieckiger Baustelle am 2. Februar 1758 die Ernennung zum académico de mérito erhalten. Er starb 1784 als Fregattenkapitän, Marineingenieur und Architekt von Ferrol.

Als einer der ersten hatte *Miguel Fernandez* schon 1747 den Rompreis erhalten [1]). In Madrid schuf er den Hochaltar von San Antonio de los Portugeses

[1]) 1. April 1757 a. d. m., heimgekehrt Zeichner unter Sabatini, 1760 bei dem Schloßbau angestellt, 13. April 1762 teniente de director an der Akademie, 1764 Architekt der real casa de Aposento, 5. Juli 1774 Lehrer an San Fernando als Nachfolger des Diego Villanueva, gest. 4. September 1786.

und erneuerte die Kirche der Nonnen de las Maravillas. Der Entwurf für die Kustodie der Kathedrale in Sevilla kam leider nicht zur Ausführung. Sein Hauptwerk ist der Konvent der Monteser Ritter mit Kirche, el Temple genannt, in Valencia (1761 begonnen an Stelle des 1748 durch Erdbeben zerstörten Baues), eine Arbeit, der bei ihrer großempfundenen Einfachheit und vitruvianischen, kräftig detaillierten Formengebung ein bevorzugter Platz unter den Schöpfungen des ausgehenden Barocks gebührt (Abb. 275). Das Innere der Kirche ist von dreischiffiger basilikaler Anlage mit hohem Mittel- und niedrigen Seitenschiffen, mit hoher Vierungskuppel, die ihr Licht vom Tambour erhält, und tiefem, aus dem Halbkreis geschlossenem Chor,



Abb. 275 El Temple in Valencia (Phot. Lacoste, Madrid)

auf dessen Wände eine perspektivische Architektur gemalt ist. An den Wänden des Chores steht hinter dem Altarziborium das Gestühl. Die Wände selbst sind durch kannelierte korinthische Pilaster gegliedert, deren Halswulst fortgeführt ist, während zwischen die Kapitäle Festons aufgehängt sind, so daß sie einen um den Raum laufenden Fries bilden. Die Vorhalle trägt die Sängerempore. Im Äußern ruht auf kräftigen, durch die ganze Gebäudehöhe reichenden Pilastern das Gesims und der Giebel zwischen den beiden gedrungenen Türmen. Dadurch, daß der Sims des Gebälkes dem Hauptsims des viergeschossigen Konventes entspricht, sind Konvent und Kirche zu einem einheitlichen Ganzen vereint.

In Valencia baute *Bartolomé Ribelles y Dalmau* [1]) außer sehr vielen Ingenieurarbeiten die Capilla de Nuestra Señora del Pópulo im Flecken Cuart

[1]) Geb. 11. Dezember 1743 in Valencia, studierte daselbst 14. August 1773 a. d. m. von San Carlos und am 23. September 1788 zum Lehrer dieser Akademie ernannt, 4. März 1781 Ehrenmitglied von San Fernando, gest. 27. Februar 1795 in Valencia.

(die er ganz ohne fremde Hilfe zeichnete), den anmutigen camarin del santo Christo del Grao in Valencia, den Portalbau, Hauptkreuzgang und Krankensaal des Dominikanerkonventes daselbst, und das Presbyterium der Parochialkirche in Almansa, deren Mittelschiff er neu dekorierte.

Neben ihm wirkte Valencias Stadtbaurat *Josef Garcia* aus Novalda bei Valencia (geb. 12. Mai 1760, gest. 30. Juni 1796) vom 27. November 1791 bis zum 12. Oktober 1794 als Lehrer von San Carlos. In Valencia selbst baute Garcia die Bäder des Hospital general, das Haus des Kaufmanns Francisco Oliaz und das des Magisters neben der Kathedrale, in der Umgegend von Valencia die Kapelle des Sagrario der Parochialkirche von Manises, die Kirchen in Benafer, Caudiel, Jericha, Requena (bei Cuenca), und zeichnete die Kathedrale von Ibiza.

Bei seinem Eintritt in den Benediktinerorden zu Valladoid (1731) hatte der 1705 in Jurreta bei Durango geb. *Fr. Juan Ascondo* (gest. 1781) seinen Taufnamen Francisco gegen den neuen vertauscht. Bei den zwei Galerien, die er dem Kreuzgange dieses Benediktinerklosters anfügte, hielt er sich streng an die Formen des ersten Baumeisters, der den Konvent gebaut hatte, sei es nun *Juan de Herrera* oder *Juan de Ribero Ruda.*

Die in anmutigen Renaissanceformen gehaltene und aus dem in der Umgebung gebrochenen Marmor und Jaspis hergestellte Santa Teklakapelle, die *Josef Prats* (geb. 1726 in Barcelona) auf Grund einer Konkurrenz an die Kathedrale in Tarragona 1760—75 anbaute, ist eine Kuppelkirche in Form eines lateinischen Kreuzes mit stark abgeschrägten Vierungsecken, niedrigem Tambour, kräftiger Laterne, Kompositapilastern und reicher Feston-, Medaillons- und Flachreliefdekoration vom Bildhauer *Cárlos Salas.* Der Name ihres Schöpfers wurde auf der ganzen Halbinsel gefeiert: die Akademie von San Fernando ernannte ihn, den bis dahin ganz Unbekannten, am 6. März 1774 zu ihrem académico de mérito, und wurde er nun mit Aufträgen für Kirchen und Brücken überhäuft. Vor diesem Werke hatte sich Prats außer verschiedenen kleineren Architekturentwürfen in der Garnison von Terragona keine Gelegenheit geboten, sein Talent zu entfalten, denn nachdem er im Jesuitenkolleg de Cordellas Mathematik studiert, hatte er sich zunächst der Plastik zugewandt und war dann in die Militärverwaltung eingetreten. Die erste größere Aufgabe, vor die er sich nach Vollendung der Teklakapelle gestellt sah, war die Wiederherstellung des römischen Aquäduktes von Tarragona. Darauf ging er nach Barcelona, um in Katalonien verschiedene Straßen zu bauen, und wurde bald nach der Isla de Leon als erster Bauleiter berufen (Abb. 276). Es war ihm aber nur beschieden, die Kirche und die casa de las Guardias marinas (Strandwachen) 1789 zu beginnen, da ihn schon 1790 der Tod ereilte. Den 1776 von *Francisco Sabarini* aufgestellten Entwurf in Form eines Fünfeckes kürzte Prats auf ein Parallelogramm von 940 zu 630 Ellen Seitenlänge, welches eine Pfarrkirche, Kasernen für Marinesoldaten, Pavillons für verschiedene Beamte, Kaserne und Akademie der Strandwachen- und Artilleriekadetten, Rechnungskammer, Zahlamt, das Haus für den kommandierenden General und die Intendantur mit allen nötigen Nebenbauten, sowie ein großes Hospital und verschiedene Privathäuser enthalten sollte. Aber auch von diesem immer noch großzügigen, wenn auch gekürzten Entwurfe kam nur ein kleiner Teil zur Ausführung: die Kirche und zu beiden Seiten die Kaserne und die Marineschule, die ursprünglich Intendantur, Rechnungskammer und Zahlamt beherbergte, wurden in Angriff genommen; der einst zur Pfarre und Küsterwohnung bestimmte, durch eine Brücke mit der Kirche verbundene Bau dient jetzt als Hospital. Das übrige Gelände wurde der Landwirtschaft nutzbar gemacht. Die Kirche ist auch nur bis zur Hauptsims-Oberkante vollendet. Sie war als

eine dreischiffige Basilika mit hoher Vierungskuppel, aus dem Halbkreise geschlossenen Seitenschiffen, ovaler, an das Mittelschiff sich anlegender Capilla mayor mit seitlichen achteckigen Sakristeiräumen gedacht. Hinter der Capilla mayor liegt eine quadratische Kapelle, zu deren beiden Seiten sich in den Achsen der Seitenschiffe von den achteckigen Sakristeien aus zugängige runde Kuppelkirchen mit je vier säulengetragenen Seitennischen befinden. Die Pfeiler sind durch Kompositapilaster gegliedert, die Formgebung ist akademisch. Vor die Kirche legt sich eine ovale Vorhalle mit seitlichen Türmen. Diese Kirchenfassade mit ihrem vorgezogenen, von gepaarten Kompositasäulen, die den Spitzgiebel tragen, begleiteten Rundbogenportal und ihren Glockentürmen, sowie der hohen Vierungskuppel und den beiden seitlichen niedrigeren Kasernen ist eine groß angelegte, die Durchschnittsleistung der ganzen Schule überragende Schöpfung.

Abb. 276 Kirche der Isla de Leon (Aufnahme des Verfassers)

182. Die Schüler des Ventura Rodriguez

Von den bisher geschilderten, von *Ventura Rodriguez* abhängigen Künstlern unterscheiden sich dessen Schüler nur wenig, waren doch seine Lehren Gemeingut aller Akademiker. Während die Bedeutung des Rodriguez darauf beruht, daß er sich von seinen Lehrern loslöste, indem er über dieselben hinweg auf die echt spanische Kunst des Herrera zurückgriff und so der Pfadfinder oder Vorkämpfer für die Rückeroberung der Volkseigenart wurde, schlossen sich seine Schüler so eng an ihn an, daß sie viele seiner Formen unverändert übernahmen, und somit ihre Tätigkeit für die künstlerische Fortentwicklung ohne Belang blieb.

Am meisten von des Rodriguez Geiste durchdrungen, ja gewissermaßen dessen Schatten, war *Francisco Sanchez* (geb. 1737 im Flecken San García in der Provinz Segovia). Nachdem Sanchez das ihm von der Madrider Akademie verliehene vierjährige Stipendium zu einer Studienreise durch Italien und Südfrankreich benutzt hatte, nahm ihn Rodriguez auf seinen Reisen durch Spanien als Zeichner mit sich. Heimgekehrt ernannte ihn San Fernando am 7. Mai 1769

zum a. d. m., und am 21. Mai 1786 wurde er zum Lehrer von San Fernando, wie auch zum Vorstand des Madrider Hoch- und Tiefbauamtes der Stadtpolizei, des Getreidespeichers und der königlichen casas de Moneda ernannt. Er starb am 13. Dezember 1800. Zuerst war er unter Hermosilla beim Bau des Madrider Krankenhauses tätig und führte dann dessen Entwurf für den Paseo del Prado aus. In Madrid stammen von ihm die Kuppel und Kapelle des Santo Christo de San Ginés 1756, der Hochaltar de la orden tercera im Konvent von San Francisco el Grande, die Kapelle und Altar der nuestra Señora de la Soledad in der calle de la Paloma 1795, die innere Ausstattung der Häuser des Duque de Hijar, sowie verschiedene Privatbauten, auf Menorca der Bischofspalast und in Leganés zwei Lusthäuser für den Duque de Medinaceli.

Ähnlich wie Sanchez war auch *Manuel Machuca y Vargas* von seinem Lehrer Rodriguez beeinflußt. Seine Lebensschicksale waren ziemlich einfach: Geboren 1750 in Madrid, studierte er bei Rodriguez, wurde von der Akademie von San Fernando 1769 preisgekrönt und am 3. Mai 1772 zum académico de mérito ernannt. Seit dem 22. Januar 1787 wirkte er als Lehrer an dieser Anstalt und kurz darauf sehen wir ihn als Architekt von Buen Retiro. Er starb am 22. September 1799 in Madrid. Seine ersten Arbeiten waren Wegebauten bei Barcelona und Cadix. In Cadix war er an der Kathedrale tätig (s. das). In Madrid baute er Verschiedenes im Buen Retiro, wie das Pfarrhaus, Vogelhaus, die Brüstung des großen Sees, Fontänen und Portale, in der Stadt selbst einige Privathäuser an der placuela de Zelenque und der de la Cebada. Bedeutender sind die Parochialkirchen von Bermeo in Vizcaya, von Membrilla im Distrikt Jadraque, von Ajalvir im Distrikt Alcalá, von Miedes im Distrikt Guadalajara, von Rivadeo in Galicien, das Landhaus der duquesa de Castejon und das des Marqués de Aguilar in Aranjuez.

Ein weiterer Schüler des Ventura Rodriguez: *Ramon Duran* (geb. 7. April 1760 in Madrid, 5. September 1784 a. d. m.) war als Direktor der Madrider Polizei, Beschleusung usw., Architekt der Nationalbank von San Carlos, welcher der Kanal des Manzanares unterstellt war, des Refugio, des Hospital de la Latina, verschiedener Konvente und vornehmer Herren mit Aufträgen reich bedacht. Von ihm stammt das Haus des Conde de Torrepilares in der calle del Prinzipe zu Madrid und der Palast und Kirche von Magacela in Estremadura, er renovierte das Kolleg des Sancti Spiritus und Kolleg von Alcántara in Salamanca, das unvollendet blieb. Für den Conde de Campo de Alange errichtete er in Carabanchel de Ariba ein Lusthaus mit großartigem französischen Garten und noch ein zweites Haus in Madrid, das er jedoch infolge seines Todes am 10. Oktober 1797 nicht vollenden konnte.

Kaum zu unterscheiden von den Arbeiten des Ventura Rodriguez sind die seines eigenen Neffen und Schülers *Manuel Martin Rodriguez* [1]), der ihn lange Zeit während seiner Reisen durch das Land als Stadtbaurat von Madrid vertrat, bis *Juan de Villanueva* damit beauftragt wurde. In Madrid baute er die Glasniederlage, die Academia Española, die einst als Konvent verwandte riesige, aber nüchterne Kaserne San Gil, die Fabrica de Platería genannt de Martinez und das Depósito Hidrográfico in der Alcalástraße, in Cárceres die

[1]) Geb. 1746 in Madrid, mit 30 Jahren a. d. m., Studienreise durch Italien und Frankreich, 1786 Lehrer von San Fernando, 1793 Architekt des Königs ohne Gehalt, 1794 comisario de guerra, 1799 comisario de la inspeccion general de Correos, Caminos y Canales del reino, 1801 direccion del Imperial y del de Eauste in Aragon, 1815 comisario ordenador honorario seiner Pflichten wegen hohen Alters enthoben, gest. 1823.

Audiencia, für die Kathedrale in Salamanca den Tabernakel, und für die Kathedrale von Lérida den Hochaltar, außerdem schuf er noch viele Projekte für Jaén und Santiago auf Cuba. Sämtlich tüchtige, kühl akademische Arbeiten, denen es jedoch an Eigenart gebricht. Die Aduana in Málaga, ein quadratischer viergeschossiger Bau mit als Sockel behandeltem gequaderten Erdgeschoß und Hausteingesimsen, -Pilastern und -Fensterumrahmungen wirkt durch ihre ruhigen Massen. Eine breite, dreischiffige, pfeilergeteilte Vorhalle führt nach dem quadratischen, von Arkaden umgebenen Hof. Die Säle sind durch allerhand Umbauten jetzt verändert. Die großen Quadern über den Hauptgeschoßfenstern der Mittelachse waren für Wappen bestimmt. 1787 beauftragte der König die Akademie von San Fernando mit der Planung und schon am 16. August desselben Jahres wurden die Pläne von ihm gebilligt. 1788 begann das Niederreißen der alten Bauten, am 20. Oktober 1791 wurde der Grundstein gelegt, aber 1810 der Bau unterbrochen. Die Bauleitung hatte *Miguel de Castillo* inne. Erst 1826 nahm man die Arbeiten wieder auf und 1829 vollendete *Pedro Nolasco de Ventura* das Werk.

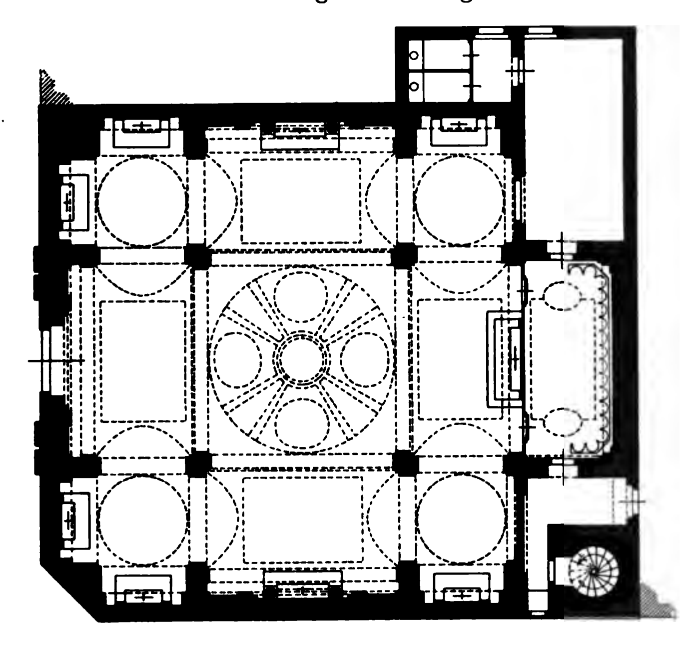


Abb. 277 Pfarrkirche Sta. Cruz in Zaragoza Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

Lucas Cintora (geb. 1732 zu Fitero in Navarra, gest. 1800 bei einer Epidemie in Sevilla) vertrat als Lehrer an der Sevillianer Kunstschule die Lehren des Rodriguez. Er hatte in Bayonne gelernt, war dann bei der Ausführung der Capilla de Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza vom Beginn bis zum Schluß tätig gewesen und hatte darauf an der Tabakfabrik in Sevilla gearbeitet. Hier wurde er zum Lehrer an der Kunstschule, zum Architekten der königlichen Alcázare, des Generalarchivs von Indien, des Inquisitionstribunals und der real audencia ernannt. Am 5. Mai 1776 verlieh ihm die Akademie San Carlos den Titel a. d. m. Von ihm stammen der Turm der Parochialkirche von Manzanilla, die Kirche von las Cabezas de San Juan und die Kirche zu Arahal. Das Kolleg de las Becas in Sevilla gestaltete er für das Inquisitionstribunal um. Er erneuerte die casa del marqués de Medina und das einstige Hospital real. Um das indische Archiv unterzubringen, baute er Herreras Lonja in Sevilla um, indem er die einstigen Zwischenwände usw. herausbrach und drei Seiten der oberen Galerie zusetzte. Zur Verteidigung gegen die daraufhin gegen ihn gerichteten Angriffe veröffentlichte er 1786 die äußerst schlagfertige „Justa repulsa de ignorantes y de émulos malignos, carta apologética-crítica, en que se vindica la

obra que se está hacienda en la lonja de Sevilla." Schon 1777 hatte er eine Schrift über die Umbauten und Änderungen im Sagrario herausgegeben.

Unter den Schülern des Rodriguez zeichnete sich *Agustin Sanz* (geb. 29. Dezember 1724, gest. 25. Juli 1801) durch Sinn für Anmut und Zierlichkeit aus. Die Pfarrkirche Santa Cruz in Zaragoza ist ein in ein Quadrat eingeschriebenes griechisches Kreuz mit Vierungskuppel, an das sich hinter dem Hochaltar, durch eine vergoldete Holzschranke getrennt, der flache Chor in der Breite des Mittelschiffes anlegt (Abb. 277, 278). *Julian Yarza* stand ihm bei diesem Werke zur Seite. Die feinfühlige Formensprache dieser ansprechenden Pfarrkirche ist jener in der Kathedrale verwandt. Diese Anlehnung ist erklärlich, da Sanz als Dombaumeister von Nuestra Señora del Pilar die Kuppel über dem Hauptchore nach den Zeichnungen seines Lehrers Rodriguez ausführte. Das Auftreten des Ventura Rodriguez in Zaragossa war entscheidend für sein ganzes Leben, nachdem er vorher die private Kunstschule des Juan Ramirez besucht hatte. Seit dem 5. Mai 1775 académico de mérito von San Fernando, wurde er, nach der Gründung der königlichen Akademie von Zaragoza 1792, zum Lehrer ernannt, zumal er schon 1778 seine Kraft dieser Anstalt gewidmet hatte. In Zaragoza baute Sanz außerdem noch die casa de los Infantes del Pilar, den Ebrodamm bei San Lazaro, den neuen Flügel des Krankenhauses, verschiedene Nutzbauten und Privathäuser. Dieselben anmutig-klassizistischen Schmuckformen wie bei diesen Zaragozaner Bauten verwendete er auch bei seinen übrigen Schöpfungen: der geräumigen elliptischen Pfarrkirche von Urrea und der gleichfalls vom duque de Hijar gestifteten Kirche von Binaces, der dreischiffigen Pfarrkirche von Epila, deren zwei Fassadentürme und Attika erst sein Sohn *Matias Sanz* nach seinem Tode vollendete, bei der Rotunda von Puebla de Hijar, deren Kuppel er gleichzeitig mit dem Umbau des Bestehenden errichtete, bei der Parochialkirche von Fraga und der Colegiata von Sariñeno, die freilich nicht getreu nach seinem Entwurf ausgeführt wurde, sowie bei den Getreidespeichern in Ateca, Borja und anderem.

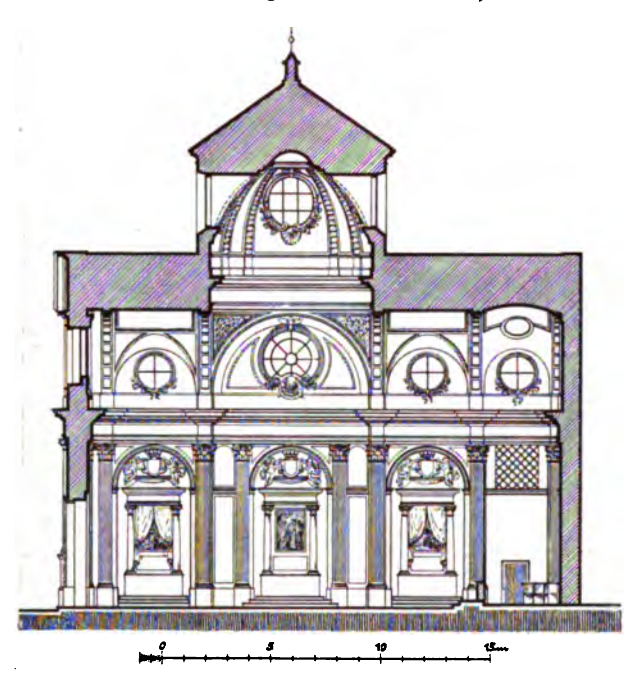


Abb. 278 Pfarrkirche Sta. Cruz in Zaragoza Querschnitt (Aufnahme des Verfassers)

183. Französische und herrereske Nachklänge in Barcelona

Über das Kunstschaffen dieser gelehrten, aber an Begabung armen Zeit erheben sich die zwei großen Schöpfungen des ausgehenden Jahr-

hunderts in Barcelona. Das einst als Aduana vom *Conde de Roncali* (geb. 22. November 1729 in Cadiz, gest. bei Cormello am 26. April 1794) 1790—92 erbaute, jetzt als cobierno civil und administracion de Hacienda dienende Gebäude steht unter den Werken der verstandesmäßig arbeitenden Schule der vitruvianischen Klassizisten als einziger aus selbständigem Geist heraus geschaffener Entwurf der auf dem Louvre fußenden Pariser Richtung da (Abb. 279). Das Innere ist dem geänderten Bedürfnisse entsprechend im Laufe der Zeiten gründlich umgestaltet, so daß sich eigentlich nur ein Saal unverändert erhalten hat. Die Hauptfassade liegt nach dem mit hohen Platanen dicht bestandenen Paseo de Colon. Von den drei Portalen führt das mittelste nach den Kontoren der Aduana, die in den Einbauten des Mittelhofes und den ihn umgebenden Räumen untergebracht war, das



Abb. 279 Aduana von Barcelona

rechte nach dem gobierno civil und der Privatwohnung des Gouverneur, das linke nach der Hacienda pública. Jedes dieser Portale ist durch je vier dorische Dreiviertelsäulen auf Postamenten ausgezeichnet, deren Gebälk als Balkon für das Hauptgeschoß dient. In den beiden Obergeschossen sind die beiden seitlichen Portalachsen durch entsprechende Pilaster mit einem Spitzgiebel, das Mittelportal durch Dreiviertelsäulen, die den hohen Wappengiebel tragen, betont. Die Formengebung des ganzen Baues mit der ornamentierten Eckquaderung und dem feingezeichneten Girlanden- und Kartuschenwerk der Fensterumrahmungen, sowie den bekrönenden reichen Vasen ist aus der Abbildung ersichtlich. Der Sockel besteht aus schwarzem, die Säulen aus weißem Marmor. Nicht weniger fein wie die Detaillierung und Ornamentation ist auch die Profilierung sowohl auf Licht- und Schattenwirkungen wie Untersichten berechnet. Daß dieser künstlerisch vollendeten phantasievollen Schöpfung die Anerkennung versagt blieb, ja daß sogar ihr Schöpfer sein Amt niederlegen mußte, und sie, ganz ohne Einfluß auf das Kunstschaffen des Landes,

eine Einzelerscheinung in der spanischen Kunstgeschichte geblieben ist, hat seinen Grund darin, daß von San Fernando die Kunstlehre befohlen wurde. Seine Lauf-

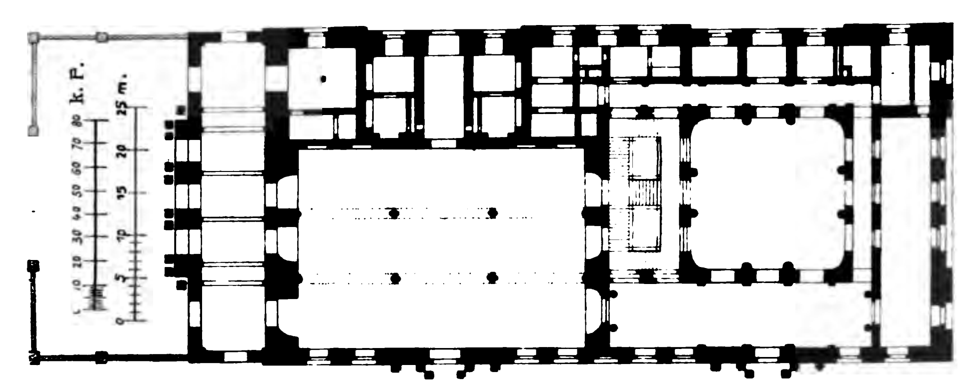


Abb. 280 Börse in Barcelona Grundriß (Nach Laborde)

bahn hatte Roncali am 18. September 1747 im Garde du Corps-Regimente begonnen, hatte dann auf der 1750 unter *Pedro Padilla* gegründeten Akademie dieses



Abb. 281 Börse in Barcelona (Phot. Puig)

Regiments studiert und war, nachdem er sieben Jahre lang bei der Verwaltung von Puerto Caballo in Amerika tätig gewesen war, zum Oberingenieur der Festungs-

werke von Katalonien ernannt worden. Die Umgestaltung und Erweiterung der Befestigungen von Barcelona und der Umbau des Palastes des capitan general sind seine Verdienste. Nach kurzer Tätigkeit in Gibraltar wurde er zum ministro de Hacienda ernannt und baute als solcher die Aduana von Barcelona.

Einen um so strengeren Klassizismus atmet der zweite, der Aduana gegenüberliegende, ungefähr gleichzeitig errichtete Monumentalbau Barcelonas: die Lonja = Börse (Abb. 280). Die 1380 vom König genehmigte und 1383 begonnene, 1563 erweiterte gotische Börse konnte auf die Dauer nicht für die aufstrebende Handelsstadt genügen, so daß man 1770 an einen Neubau dachte, dessen Vorbedingung aber die Erhaltung des alten gotischen Börsensaales war. Das Mißfallen mit den Plänen eines Franzosen, dem man den Bau übertragen und nach dessen Plänen man 1772 begonnen hatte, gewann mit dem Fortschreiten der Arbeit immer mehr die Oberhand, bis man sich schließlich an den Barcelonesen *Juan Soler* wandte, der alles, was sein Vorgänger gebaut hatte, wieder einriß und den jetzigen Bau aufführte. Geboren den 11. März 1731 in Barcelona, studierte Soler Humanidades und Philosophie und später Mathematik bei dem Ingenieur Juan de Escofet, mit dreißig Jahren wurde er maestro mayor von Barcelona und der ganzen Provinz und hatte als solcher allerhand Ingenieurbauten auszuführen. Er starb am 28. Januar 1794, noch vor Vollendung der Börse. Wie meisterhaft er die Aufgabe löste, zeigen der beifolgende Grundriß des Erdgeschosses und die Ansicht (Abb. 281). Durch eine um den Börsensaal sich ziehende Galerie vereinigte er den gotischen, durch vier Säulen in drei Schiffe geteilten Saal mit der klassizistischen Form zu einem geschlossenen Ganzen, ohne doch die akademische Ruhe des dreigeschossigen Äußern der inneren Wahrheit zu opfern. Das Streben nach palladianischer Größe stellt dies Werk mit den besten Arbeiten des Ventura Rodriguez in einen Rang und vertritt in ihrer des intimeren Reizes entbehrenden akademischen Kälte besonders einleuchtend die auf San Fernando fußende Schule.

ELFTES KAPITEL

Vom römisch-klassizistischen Barock zum hellenistischen Klassizismus

184. Francisco Sabatini

Über diese akademische Nüchternheit hinaus zu jener Feinheit und scheinbar selbstverständlichen Einfachheit des Klassizismus, die in Schinkel ihren Gipfel erreicht hat, erhob sich unter all den Künstlern dieser Zeit nur *Francisco Sabatini,* der bei Lebzeiten als einer der größten Künstler der Welt gefeierte Nebenbuhler des Ventura Rodriguez. 1722 zu Palencia (nicht Palermo) als Sohn italienischer Eltern geboren, wandte er sich in Palermo dem humanistischen Studium, insonderheit Philosophie und Mathematik zu. Der innere Trieb führte ihn zur Architektur. Er ging nach Rom und tat sich dort sehr bald unter den Schülern seines Lehrers Luigi Vanvitelli durch praktische Veranlagung in allen rein technischen Fragen hervor. Als *Vanvitelli* vom nachmaligen König von Spanien, Karl III., den Auftrag erhielt, das prächtige Schloß Caserta bei Neapel zu bauen, sicherte er sich sofort Sabatinis Kraft, indem er ihn als zweiten Bauleiter anstellte. Dort wurde der König auf das junge Talent aufmerksam. Er ernannte ihn zum teniente de Artilleria und beauftragte ihn, die Kavalleriekaserne del Puente de la Magdalena und die real fabrica de armas de la Torre de la Anunziata zu bauen, wodurch *Sabatini* in weiteren Kreisen bekannt wurde. Ein Jahr, nachdem Karl III. den spanischen Thron bestiegen hatte, ließ er ihn 1760 nach Spanien nachkommen und gliederte ihn der Militäringenieurabteilung ein, in der er sehr schnell emporstieg. Er wurde 1673 teniente coronel, 1766 coronel ingeniero, 1772 brigadier ingeniero director, 1781 mariscal de campo, 1787 caballero de la orden de Santiago, 1790 teniente general, 1792 comandante é inspector general de ingenieros, y consejero nato en el supremo de la Guerra, 1794 comendador de Fuente del Maestro, 1796 gentil hombre de camara de S. M. Außerdem war Sabatini Ehrenmitglied (a. d. m.) von San Lucas in Rom, Mitglied de los Arcades in Rom, arquitecto mayor des Königs und des königlichen Schlosses in Madrid. Aus dieser glänzenden militärischen wie künstlerischen Laufbahn erklärte sich, daß Sabatini wie kein anderer von allen spanischen Architekten der Neuzeit mit äußeren Ehrungen überhäuft worden ist. Er starb am 19. Dezember 1797 (nicht 95) in Madrid und wurde in der Pfarrkirche San Martin beigesetzt. Während seiner 35jährigen Tätigkeit in der spanischen Hauptstadt teilte er sich mit Rodriguez in die ersten Aufgaben. Die ihm meist zugeschriebene Porzellanfabrik in Buenretiro stammte von dem einstigen Negersklaven *Carlos Borbon* (Bourbon), der in der Zeichenschule von Capodimonte zum Künstler herangereift war, nicht

aber von Sabatini, der ja erst 1760 nach Spanien kam, also zu einer Zeit, wo man schon in dem Neubau den lange unterbrochenen Fabrikbetrieb von neuem wieder aufgenommen hatte. Folglich ist das Grabmal Ferdinands VI. und seiner Gattin in der Kirche Salesas reales seine erste Arbeit auf spanischem Boden. Dieses in die große Rundbogennische der Epistelseite des Querschiffes gestellte und daher schon vom Eingange aus sichtbare außerordentlich dekorative Denkmal besteht aus einem hohen Sockel mit Inschrifttafeln, auf den sich beiderseits die Statuen der Gerechtigkeit und des Reichtums lehnen. Darauf steht der eigentliche Sarkophag, auf dem die königlichen Insignien liegen. Einer von zwei Putten hebt die denselben verhüllende Decke empor, so daß er sichtbar



Abb. 282 Puerta de Alcalá in Madrid (Nach Junghaendel-Gurlitt)

wird, während auf einem dahinter stehenden Obelisken die Zeit mit dem Medaillonbildnis des Verewigten sitzt. Ein fliegender Genius und Putten halten das königliche Wappen über der Rundbogenumrahmung. Auf der Rückseite dieses Grabmales nach der Traukapelle zu befindet sich das weit bescheidenere Monument der Königin, deren irdische Reste 1758 aus Aranjuez hierher überführt worden waren. Das barocke Wesen dieser in den Einzelheiten schon klassischen, dem Grabmal Philipps V. verwandten Anlage fügt sich vortrefflich in Carliers barocken Innenraum ein, so daß beide wie aus einem Guß erscheinen. Die Plastik dieses aus verschiedenfarbigen Marmorarten gefertigten Prunkstückes schuf der Bildhauer *Gutierrez*.

Klassizistische Formensprache und barockes Empfinden vereint auch die Puerta de Alcalá in Madrid (Abb. 282). Ihre künstlerische Bestimmung ist, als weithin sichtbares Stadttor zu dienen, darum sind die Gliederungen zu

derber Kraft gesteigert. Schon 1599 hatte an dieser Stelle Philipp III. anläßlich des Einzuges der Königin Margarita ein anscheinend sehr ärmliches, von zwei Türmchen flankiertes Portal errichten lassen. Um sich selbst ein Denkmal in Form eines Triumphbogens zu errichten, ließ Karl III. diesen älteren Bau niederreißen und 1764—78 das jetzige Tor aufführen. Dem Zwecke gemäß wurden im Vergleich zu den Türen kräftige Mauermassen angeordnet, denen auf Postamenten stehende michelangeleske ionische Halbsäulen vorgelagert sind. Im Gesims verkröpfen sich diese. Durch die Halbsäulen, die Teilung in drei große Rundbogenöffnungen für den Wagenverkehr und zwei kleine Seitenöffnungen für die Fußgänger, sowie die Auszeichnung der Mittelachse durch die Attika und Verdoppelung



Abb. 283 Puerta de San Vicente in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

des Säulenmotives ist das ganze Werk entschieden gegliedert. Der wenige Schmuck an Festons, Schlußsteinen, Kapitälen, Putten, Trophäen und Kartuschen dient nur dazu, die Haupteinteilung noch zu verstärken. Die Barockkartusche, die das Gesims des verkröpften Attikasegmentgiebels überschneidet und von einer Putte und dem Genius des Ruhmes gehalten wird, gleicht der in Salesas Reales verwendeten. Den ornamentalen Schmuck arbeitete *Roberto Michel,* die Putten, den Ruhm und die Trophäen *Francisco Gutierrez.* Als am 3. Dezember 1808 die Madrider dem Kaiser Napoleon I. den Einzug verwehren wollten, litt dies Stadttor durch die Beschießung, so daß man sich 1869 zu einer gründlichen Wiederherstellung genötigt sah. Die Gesamthöhe des aus Granit und Colmenar-Kalkstein errichteten Baues ohne das Wappen beträgt 19,50 m, die lichte Weite der drei Rundbogenöffnungen 9,50 zu 4,75 m.

Der am anderen Ende der Stadt im Paseo de la Florida gleichfalls zum Ersatze für ein bescheideneres, von *Ribera* stammendes Portal, 1775 erbaute Arco de San Vicente (Abb. 283) zeigt schon eine entschiedene Abkehr vom Barock-

empfinden zu klassizistischer Einfachheit. Die große gequaderte mittlere Rundbogenöffnung für den Wagenverkehr ist beiderseits von einer kräftigen dorischen Halbsäule auf doppeltem Sockel flankiert, die einen trophäenbekrönten Spitzgiebel tragen. Im Triglyphengebälk befindet sich die Inschrifttafel. Beiderseits legen sich an diesen hohen Mittelbau niedrige Seitenflügel, deren Gesims dem Kämpfergesims der mittleren Portalöffnung entspricht. Am Ende stehen in Trophäen endende Lisenen. Diese beiden Seitenflügel enthalten die scheitrechten gequaderten Seitenportale für den Fußgängerverkehr. Der Unterschied zwischen den beiden Fronten besteht ausschließlich darin, daß bei der gegen die Stadt gerichteten Schauseite gequaderte Lisenen die Säulen der andern dem Lande zugekehrten Front vertreten.



Abb. 284 San Pascual in Aranjuez

Viel ungebundener konnte Sabatini sein Barockempfinden und die ganze Kühnheit seiner fruchtbaren Phantasie in der großzügigen Fassade der Kirche des August 1765 bis Ende Januar 1770 erbauten Nonnenkonventes San Pascual in Aranjuez geben, die bei kräftig betonter lotrechter Linie den in zwei Geschossen ruhig hingelagerten Konvent hoch überragt. Die Kirche ist eine basilikale Anlage in Form eines lateinischen Kreuzes mit durch einen Gang untereinander verbundenen Seitenkapellen und hoher Vierungskuppel (Abb. 284 bis 286). Das ganze zweiachsige Langhaus nimmt die dichtvergitterte Empore für die Nonnen ein, doch muß man annehmen, daß diese ursprünglich nur von der Tiefe einer Achse war und erst später vergrößert wurde. An diese Kirche legen sich die Sakristeien und das Kloster mit seinem schönen Hof. Das Detail ist in den zarten Formen des beginnenden Klassizismus gehalten, wenn auch die Gesamtanlage noch eine kühne Barockleistung darstellt. Das Innere ist mit Bildern von *Rafael Mengs, Francisco Bayeu* und *Mariano Maëlla* geschmückt.

Seinen Ruhm verdankt Sabatini aber erst der 1769 vollendeten Aduana, dem Maut- oder Zollgebäude von Madrid, jetzt Ministerio de Hacienda

(Abb. 287, 288), einem im Sinne Roms formvollendeten Renaissancepalast, dessen Sockelgeschoß, Erdgeschoß und Mezzanin, als gequaderter Sockel zusammengefaßt, die beiden hohen Hauptgeschosse und das dritte Obergeschoß tragen. In diesem ersetzen Fenster, die mit Konsolen abwechseln, die Metopen des im übrigen streng nach Vignolas Entwurf profilierten, weit ausladenden Gesimses. Echt römisch ist die ruhige Folge von Segment- und Spitzverdachung der Hauptgeschoßfenster und die Betonung der mittleren Hauptportalachse durch den weit ausladenden, von kräftigen, reichen Barockkonsolen getragenen Balkon und die große, von der Statue des Ruhmes und von einem Genius gehaltene königliche Wappenkartusche über dem mittelsten Hauptgeschoßfenster. Die Formgebung dieser Fassade ist klassisch, von großer Feinheit und hält sich, mit Ausnahme der reichen, wegen ihrer Phantasiefreude viel angefeindeten Balkonkonsolen von allen Anklängen an das Barock frei. Zu beachten ist das Verzichten auf jede Säulenstellung. Das mittlere dreiteilige Portal führt in eine durch eingestellte Pfeiler in drei Schiffe geteilte, gleichzeitig als Durchfahrt dienende Vorhalle, an deren Ende sich die dreiteilige Haupttreppe befindet. Sie empfängt ihr Licht durch die beiderseitigen, von den beiden seitlichen Einfahrten aus zugänglichen quadratischen Höfe, während die Treppe von dem hinteren großen, von Arkaden umgebenen rechteckigen Hof beleuchtet wird. Um selbige drei Höfe, sowie um einige

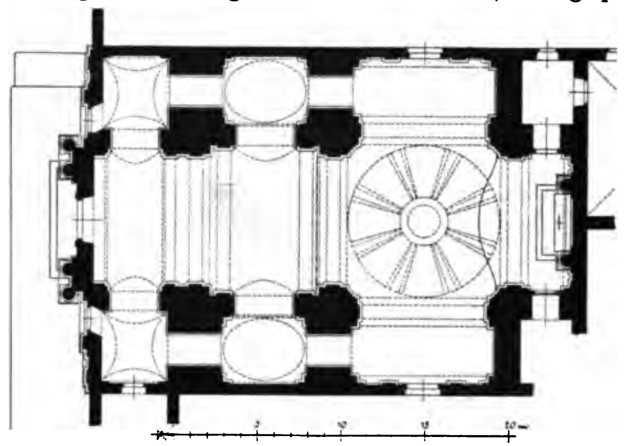


Abb. 285 San Pascual in Aranjuez Grundriß (Aufnahme des Verfassers)

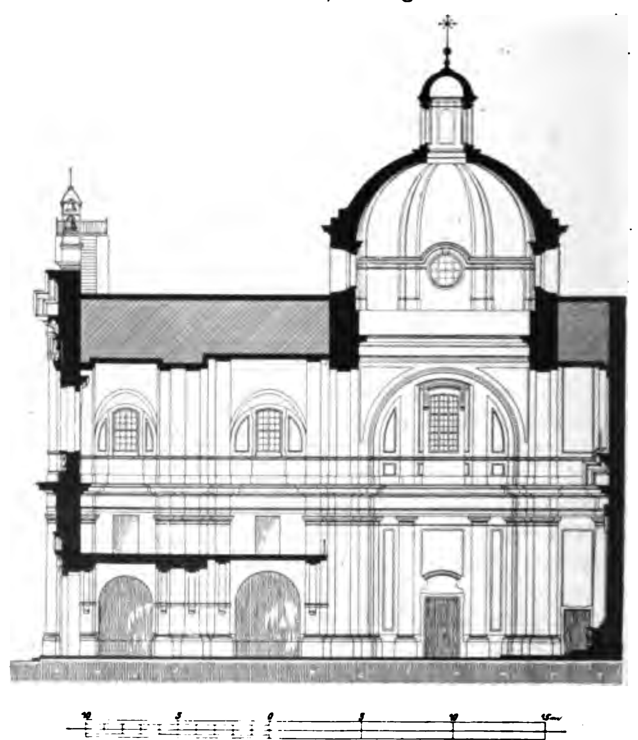


Abb. 286 San Pascual in Aranjuez Längsschnitt (Aufnahme des Verfassers)

Lichtschächte gruppieren sich durchaus zweckmäßig auf der ziemlich unregelmäßigen, zweiseitig eingebauten Baustelle die einzelnen Räume mit dreizehn Nebentreppen. Die Begeisterung, mit der dieses im Grundriß wie im Aufriß gleich hervorragende Werk aufgenommen wurde, war allgemein.

Neben obigen Bauten war Sabatini mit den abschließenden Arbeiten im Madrider Schloß vielfach beschäftigt und war ihm außerdem die innere Ausstattung der Colegiata des Schlosses Ildefonso übertragen, deren reichen Stuck und Bilderschmuck *Bayeu* und *Maëlla* arbeiteten.

Am 20. Mai 1771 beschloß Karl III., an den beiden Enden der Fassade des Schlosses von Aranjuez zwei Flügel anzubauen, im linken die Capilla pública zu verändern und im rechten ein neues Theater zu errichten, dessen Ausmalung man sofort dem ersten Vertreter des Eklektizismus unter den Malern *Anton Rafael Mengs* übertrug. 1775 war der linke und 1778 der rechte Flügel vollendet. Sabatini konnte hierbei seine Gaben nicht recht entfalten, da er an das bestehende Bausystem gebunden war, von dem er sich aber an den abgekehrten Fluß- und Landseiten nach Möglichkeit frei zu machen suchte. Indem er jedoch diese Flügel der perspektivischen Tiefenwirkung halber schräg zur Hauptfront mit ihrem mächtigen Mittelgiebel stellte, offenbarte er auch hier innerhalb der eng gezogenen Grenzen ein feines Kunstempfinden. Den vor diesem Ehrenhofe gelegenen halbkreisförmigen Sternplatz fassen zwölf monumentale Steinbänke ein, die gleichzeitig den Übergang von der Kunst zur Natur des alten Platanenwaldes vermitteln.

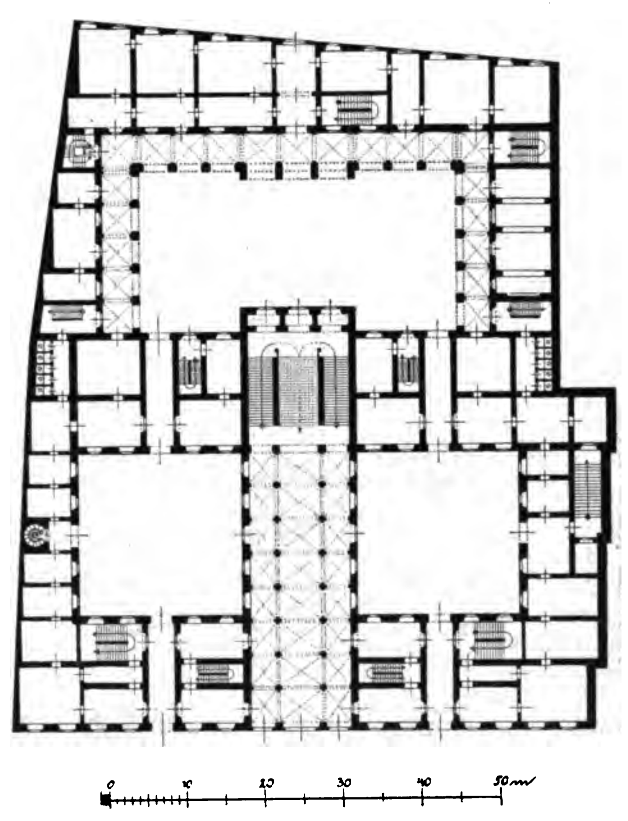


Abb. 287 Aduana von Madrid Grundriß
(Unter Benutzung des Plane parcelario de Madrid)

Eine ähnliche Aufgabe stellte ihm der 1772 erteilte Befehl, das königliche Schloß el Pardo zu vergrößern, ohne dabei die Grundgestalt und die Schmuckart des bestehenden Baues zu verändern. Er riß zwei Ecktürme nieder, fügte an der Ostseite des alten Baues einen schmalen, rechteckigen und einen dem alten quadratischen gleichen, großen Hof. Die Mittellage der Nord- und der Südseite ist durch die beiden über den umgebenden Graben führenden Portalbrücken betont. Die beiden niedergerissenen Türme wurden an den Ecken der neuen Anlage wieder aufgebaut. So erhielt das Schloß durch ihn seine jetzige Gestalt,

ohne daß es recht eigentlich sein geistiges Eigentum ist. Ungefähr gleichzeitig waren umfangreiche Um- und Neubauten in dem 1596 gegründeten Madrider Hospital general nötig.

1773 folgte Sabatini dem Antonio Pló in der Bauleitung von San Francisco el Grande. Er vollendete 1778 die Kirche, indem er die Dekoration,



Abb. 288 Links Aduana, rechts Kunstakademie San Fernando in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

soweit es noch möglich war, nach klassizistischer Regel verfeinerte, und erbaute den umgebenden Konvent in den strengsten Formen. Auffallend kleinlich und selbst im Grundriß unklar ist im Vergleich zu obigen Schöpfungen die 1776 als Dienstwohnung für Staatsminister erbaute Casa de los Ministerios, jetzt Marineministerium, in der u. a. auch der Friedensfürst Godoy und Morat gewohnt haben. Aus Godoys Zeit stammt der größte Teil der inneren Ausstattung. Die dem Wandel der Zeit entsprechende Verwendung als Ministerwohnung bis 1819, dann als Consejo de Almirantazzo, von 1829 wiederum als Ministerio de Gracia, Justicia, Guerra, Marina und Hacienda, bis diese Ministerien ihre eigenen Bauten erhielten und hier nur das Marineministerium verblieb, trägt vielleicht die Schuld an der Unübersichtlichkeit des Grundrisses.

Daneben erbaute Sabatini sich sein eigenes Wohnhaus. In Madrid stammt sonst noch von ihm die calle Nueva oder nueva Regalada mit den daranliegenden Bauten der Kavalleriekaserne, dem Hause der Kloaka, sowie verschiedenen zum Hofhalt gehörigen Baulichkeiten. Erwähnt seien nur die Restauration des Konventes de las Señoras Comendadores de Santiago in Madrid, die Kaserne der Wallonischen Garden in Leganés, das Sanktuarium der Nuestra Señora de Lavanza in Castilla, die Palafoxkapelle in der Kathedrale von Osma und das 1778 geschlossene Seminario conciliar de Santo Domingo de Guzmann in Burgo de Osma, der Hochaltar in der Kathedrale zu Segovia und das 1777—80

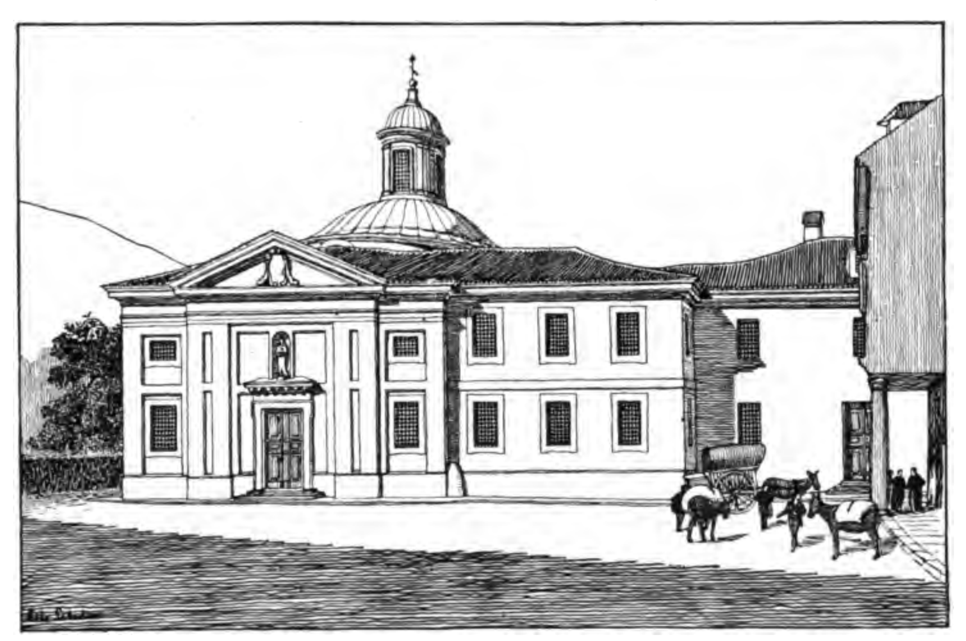


Abb. 289 Nonnenkonvent Santa Ana in Valladolid

errichtete Gebäude für die 1761 von Karl III. gegründete Waffenfabrik in Toledo, die Pläne für die Ortschaft San Carlos, sowie für den neu anzulegenden Ort Goatemala und seine Beteiligung an der Ausführung der von *Pedro Cermeño* für Lérida entworfenen neuen Kathedrale. Auch für Amerika soll er viele Entwürfe geschaffen haben.

Im Nonnenkonvente Santa Ana zu Valladolid erhob er sich bei sehr bescheidenen Geldmitteln zu einer den Werken Schinkels verwandten Einfachheit und Zartheit der Anordnung (Abb. 289, 290). Die Kirche ist ein ovaler Kuppelraum, an den sich in der großen Achse ein Vorraum, welcher die dicht vergitterte Empore trägt, anschließt, und diesem gegenüber legt sich der mit einer Flachkuppel überwölbte Hochaltarraum an. Die Wände des Kuppelraumes sind durch dorische, auf einem Sockel stehende Pilaster gegliedert, zwischen denen in Rundbogennischen auf jeder Seite je drei Nebenaltäre stehen. Ovale Fenster in der Kuppel und die Laterne spenden dem Raume ein ruhiges, einheitliches Oberlicht, so daß die Profilierung trotz ihrer Zartheit zu voller Wirkung gelangt. In bezug auf klassizistische Feinheit und anspruchslose Zierlichkeit bildet diese mit bescheidenen Mitteln vollendet durchgeführte Schöpfung eine der reinsten Äuße-

rungen des Klassizismus auf spanischem Boden. Die Ausführung lag in Händen des *Francisco Alvarez Benavides.*

Außer diesen Hochbauten stammen von Sabatini die Straßen von Madrid nach Castilla und nach el Prado, die Korrektionen des Madrider Stadtplanes, die Verbesserung des Pflasters und Beleuchtung der Straßen mit Öllaternen. Er entwarf ein nicht ausgeführtes Drainagesystem für die Stadt und richtete einen Dienst von Straßenreinigungen ein, die sogenannten „chocolateras de Sabatini", eine Neuerung, die für Madrid, das noch unter Ferdinand VI. für Europas schmutzigste Hauptstadt galt, von hoher Bedeutung war.

Abb. 290 Nonnenkonvent Santa Ana in Valladolid

185. Sabatinis kunstgeschichtliche Bedeutung

Sabatinis Bedeutung für Spanien liegt darin, daß er durch seinen künstlerischen Werdegang der Nation ein Wegweiser wurde vom römisch-klassizistischen Barock zum hellenistischen Klassizismus.

186. Juan de Villanueva

In seinen Fußtapfen wandelte *Juan de Villanueva.* Geboren am 15. September 1739 in Madrid als Sohn des Hofbildhauers gleichen Namens, erhielt er mit 14 Jahren zum erstenmal einen Preis von der Akademie von San Fernando. Seit 1757 war er unter seinem Bruder, dem schon erwähnten Diego de Villanueva, als Zeichner beim Madrider Schloß beschäftigt, 1758 erhielt er das Romstipendium. 1765 nach Madrid heimgekehrt, wurde er nach der Alhambra gesandt, um die arabischen Kunstwerke aufzunehmen. Da er sich davon aber keinen Nutzen versprach, kehrte er nach Madrid zurück und zog 1767 nach dem Escorial, um Herreras klassische Strenge zu studieren. 1768 baute er daselbst das Haus des französischen Konsuls und das des marqués de Campovillar, sowie die durch Umbau von Fasanerien entstandenen Lusthäuser für die Infanten, eingeschossige, ansprechende Landhäuser mit kleinen Zimmern, deren malerischer Reiz auf der eigenartigen Dachausbildung beruht. 1769 wurde er daraufhin zum Architekten des Prinzen von Asturien und der anderen Prinzen ernannt, 1770 wurde er a. o. und 1774 o. Professor von San Fernando, 1786 arquitecto y fontanero mayor

von Madrid, also Baurat für Hoch- und Tiefbau, 1789 arquitecto mayor der königlichen Schlösser, als welcher er zumeist Gebäude für die königliche Dienerschaft zu errichten hatte, 1792 director general von San Fernando, 1798 arquitecto mayor des Königs und director der Straßenreinigung von Madrid, 1802 intendente de provincia. Er starb 1811 und wurde in der Capilla de Nuestra Señora de Belen in der Parochialkirche San Sebastian begraben. Die meisten seiner Arbeiten: Erweiterungen, Ausbesserungen und Umbauten bestehender alter Gebäude, sowie Ingenieur-, Wege- und Wasserbauten, mit denen er infolge der vielen hohen Ämter, die er unter Karl III. und IV. bekleidete, überhäuft war, haben uns hier nicht weiter zu beschäftigen.

Die Kirche del caballero de Gracia, das Teatro del Principe, der Eingang zum Botanischen Garten, der Friedhof vor dem Tore

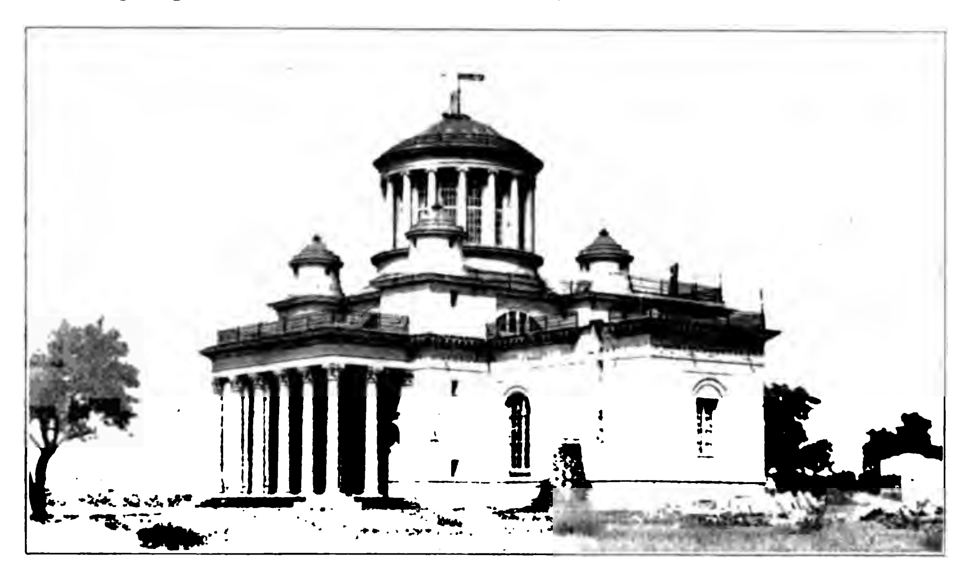


Abb. 291 Astronomisches Observatorium in Madrid

von Fuencarral, sowie einige Häuser an der Placa mayor in Madrid atmen sämtlich trotz des unverkennbaren Geschickes ihres Schöpfers einen ziemlich nüchternen, verstandesgemäßen Klassizismus. Das gleiche Geschick zeigen auch seine Umbauten im Escorial (Treppe mit Vestibül und Portal der Nordfront, casa de oficios, Haus des Staatsministers und Handelsministers), sowie die Kasernen in Málaga. Die vornehme dorische Säulenhalle mit ihrem Balkon an der Seitenfront des Madrider Rathauses erhöht ganz wesentlich den malerischen Reiz dieses echt spanischen Barockbaues.

1785 begann er das von Karl III. gegründete Museum des Prado, in dem außer den vielen in den Schlössern verstreuten Kunstschätzen und einer naturwissenschaftlichen Sammlung eine academia de ciencias exactas untergebracht werden sollte. Der Gruppierung der Masse und der großen, dem Prado zugekehrten offenen ionischen Säulenhalle, sowie dem nach San Gerónimo zu gelegenen Haupteingange ist entschieden eine gewisse akademische Großartigkeit eigen, die uns freilich nicht mehr zu der überschwenglichen Begeisterung fortreißen kann, die sie bei seinen Zeitgenossen erweckte.

Den Höhepunkt seines Schaffens bildet das astronomische Observatorium in Madrid (Abb. 291). Dieser Bau mit seiner korinthischen Vor-

halle und dem bekrönenden ionischen Rundtempel, seiner dem Bedürfnis völlig entsprechenden, klaren, ruhigen und dabei doch malerischen Gesamtanlage verkündet wie kein anderer den vollendeten Sieg des von Sabatini angebahnten Attizismus auf spanischem Boden.

187. Silvestre Perez

Leblos erscheinen im Vergleiche zu diesem letzten Werke des Villanueva die Arbeiten, die sein begabtester Schüler *Silvestre Perez* (geb. 1767 in Epila bei Zaragoza, gest. 17. Februar 1825 in Madrid) in Nordspanien ausführte: in San Sebastian, Bilbao, Bermeo, Motrico, Durango und anderen Orten von Alava bis hin zu dem 1821 begonnenen Theater in Vitoria. Seine Ausbildung hatte Perez auf der Schule der Padres Esculapios, dann unter dem Maler Manuel Eraso und schließlich bei dem Architekten Antonio Sanz genossen. Genaue Aufnahmen, die er von der Kathedrale del Pilar in Zaragoza gefertigt, trugen ihm den Titel académico de mérito und 1791 das Romstipendium von San Fernando ein. 1796 kehrte er an diese Kunststätte als Lehrer für praktische Geometrie, Architektur und Perspektive zurück und erhielt er den Auftrag, von den königlichen Schlössern, mit dem Escorial beginnend, Revisionszeichnungen anzufertigen. Um alle Befürchtungen, das Deckengewölbe des Sagrario in Sevilla könnte einstürzen, zu beseitigen, entfernte er 1824 aus dieser Kirche den berühmten, bis zum Gewölbe reichenden Altar des Barbás, eines der glänzendsten, vorbildlichen Denkmäler des Sevillaner Churriguerismus. Auch die Schiffbrücke, die seit der Maurenherrschaft Sevilla und Triana miteinander verbunden, ersetzte dieser unnachsichtige Purist durch einen dem neuen Zeitempfinden entsprechenden Steinbau.

188. Die gleichzeitige Malerei

Der für die Architektur der Zeit maßgebende Eklektizismus war auch für die anderen Künste bestimmend. Des *Anton Rafael Mengs* (geb. 1728 zu Außig, gest. 1779 zu Rom) Lehre vom guten Geschmack, der sich aus dem Zusammenfassen des Könnens der größten Meister entwickeln sollte, wurde den Malern die unangefochtene Richtschnur beim Loslösen vom Barock, bei der Befreiung von nationaler Eigenart — nur daß den Nachläufern das frische Malerblut dieses geborenen Talentes fehlte —, bis *Francisco José de Goya y Lucientes* (geb. zu Fuentes de Todos 1746, gest. zu Bordeaux 1828), der langjährige Gehilfe des Rafael Mengs bei dessen spanischen Arbeiten, der feine Kenner der späteren Spanier, über seinen Lehrer hinweg auf *Diego Rodriguez de Silva y Velaszquez* zurückgriff. Indem er zuerst wieder seinem Volke das eigene Leben in all seinen Erscheinungsformen und alles das, was die Zeit bewegte, mit packender Wahrheit vorführte, befreite er die Malerei vom fremden Joche, wurde er zum wahrhaft spanischen Maler seines Jahrhunderts.

189. Die gleichzeitige Literatur

Auch in der Literatur war anfangs der französische Einfluß überwiegend gewesen, wenn auch die Spanier sich als die letzten unter allen europäischen Völkern dem Regelzwange des französischen Klassizismus fügten. Und auch dies nur vorübergehend, denn *Agostino, Moratin, Jovellanos, Ayala, Yriarte* usw. wurden, noch, bevor ihre Dichtungen wirklich festen Fuß gefaßt hatten, von *Ramon de la Cruz* 1731—1800, der die eigene Volksart in den Vordergrund stellte und die französische Schule mit beißendem Witz verhöhnte, sowie von *Leandro Fernandez Moratin* (1760—1828), der zwischen französischer Korrektheit und altspanischer Willkür den Mittelkurs hielt, in den Schatten gestellt. Schulter an

Schulter mit ihnen kämpften für die Erhaltung bzw. Rückeroberung volkstümlicher Eigenart die Lyriker *Juan Melendez Valdes* aus Estremadura (1754—1817), *Nicasio Alvarez Cienfuegos* (1764—1809) und *Manuel José de Quintana* aus Madrid (1772—1859) u. a. m.



Abb. 292 Puerta de Toledo in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)

190. Das Ende

Einem Blütenkranze gleicht die spanische Kunst, dessen Duft trotz des südlichen Kolorits an nordische Fluren gemahnt. Hatte sich doch einst die Kraft der afrikanischen Woge an dem germanischen Damm gebrochen und die Befreiung aus maurischem Joche von den am meisten mit germanischem bezw. keltischem Blute durchsetzten Norden des Landes ihren Ausgang genommen. Nur in diesen Provinzen, die sich mit der Reinheit des Blutes auch am längsten die geistige und politische Freiheit gewahrt, konnte sich eine bürgerliche Kunst entfalten, während im übrigen Reiche außer dem Landesherrn fast nur der Adel — also die Nachkommen der Befreier — als Prälaten oder weltliche Große die Kunst be-

schützten. Von Süden nach Norden fortschreitend hatte die unharmonische Vielgestaltigkeit des Völkerchaos zum politischen, wie auch zum geistigen Absolutismus geführt: einem afrikanischen Erbe, das in dem Basken Loyola seinen prägnantesten Ausdruck fand. Mit der zunehmenden Latinisierung des Landes, dem Zurückdrängen der von Norden eingedrungenen kulturell höher befähigten Eroberer verbleicht der nordische Schatten, welcher der ersten von deutschen Künstlern geführten Kunstbetätigung das Gepräge verliehen, bis schließlich mit der vollendeten absolutistischen Konzentration die künstlerische Spannkraft des Volkes erstirbt. Daß der Ruf des Rodriguez: „Zurück zu Herrera, als dem, der die klassische Regel mit echt spanischem Geiste zu erfüllen gewußt, zurück zu nationaler Eigenart" nicht den gebührenden Widerhall fand, lag in diesem Niedergange der Nation begründet: Unter Karls IV. allmächtigen Günstlingen Florida Blanca, Aranda und Godoy war aus der Weltmacht ein französischer Vasallenstaat geworden. Mit dem Tage von Trafalgar und der Übergabe des Thrones an Napoleon I. brach ein Jahrhundert innerer wie äußerer Wirren über das Land herein. Im verzweifelten Ringen mit jungaufstrebenden Nationen um den alten Besitz galt es alle Kräfte anzuspannen, blieb kein Raum, neue Kulturwerte zu schaffen. Einst hatte dies Geschlecht im Vollgefühle seiner Jugendkraft den Feind im eigenen Lande und fremde Welten politisch wie geistig überwunden, jetzt fristete es vom erborgten Glanze vergangener Tage seine Existenz, unfähig die Anregungen des Auslandes aus sich selbst heraus umzuwerten. Der Verstand hatte über die Phantasie, das Wissen über das Können gesiegt: vor dem Tribunal der Gelehrten konnte auch die römische Antike sich nicht gegen die reinere griechische Kunst behaupten. Rodriguez wurde durch Sabatini überwunden. Wie einst Herrera die römische, so jetzt wiederum die griechische Formenwelt mit neuem Leben zu erfüllen, gebrach es Sabatini-Villanuevas Nachfolgern an Kraft. Nur noch einmal, als man das französische Joch abgeworfen, loderte der unter der Asche fremdländischer Kultur noch glimmende nationale Gedanke mächtig empor. Auch künstlerisch sich Spanier zu fühlen, hatte man im Siegesjubel den Mut gefunden. Daß trotz alledem dem Siegesdenkmal, der 1813—1827 von *Antonio Aguado* erbauten Puerta de Toledo in Madrid (Abb. 292), die Anerkennung der Mitlebenden versagt blieb, lag daran, daß diese wuchtige Hochrenaissanceschöpfung an jenen Stil der im Bewußtsein der eigenen Kraft Schaffenden gemahnte, über den man sich — unfähig, Gleichwertiges zu bilden — vom Standpunkte klassizistischer Gelehrsamkeit erhaben dünkte; jenen Stil, in dem einst das weltengebietende Spanien zur Menschheit zu sprechen berufen gewesen war, in dem die Nation ihr Höchstes, Letztes niedergelegt hatte: das Barock.

Künstler-Verzeichnis

Orts-Verzeichnis

* bedeutet Abbildung

Literatur-Nachweis

H. Allen: The great cathedrals of the world. Boston 1886.
Fernando Aranjo: La reina del Tormes, guía historico descriptiva de la Ciudad de Salamanca. 2 Bände. Salamanca 1884.
M. de Assas: Album artístico de Toledo. Toledo 1848.
Atlas mayor e geographica Blaviana, que contiene las cartas y descripciones de España. Amsterdam: y la Oficina de Juan Blaeo 1672.
Gil Gonzalez d'Auila: Teatro de los Grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Catolicos de España . . . Madrid 1623.
K. Bädeker: (kunstgeschichtlicher Teil Carl Justi). Spanien und Portugal, Handbuch für Reisende. 2. Auflage. Leipzig 1899.
E. Bark: Wanderungen in Spanien und Portugal. Berlin 1884.
Friedrich Baum: Kirchengeschichte für das evangelische Haus. 2. Auflage neu bearbeitet von Christian Geyer. München 1889.
Hermann Baumgarten: Spanisches zur Geschichte des 16. Jahrhunderts, in Heinrich von Sybels Historischer Zeitschrift, 39. Band (Neue Folge 3. Band.) Nr. X S. 385—418.
P. van den Berge: Theatrum Hispaniae. Amsterdam o. D.
Juan Agustin Cean-Bermudez: Diccionario histórico de los mas illustres professores de las bellas artes en España. 6 Bände. Madrid 1800. Neue Auflage 1880. Herausgegeben von der Kgl. Akademie von S. Fernando.
J. A. Cean-Bermudez: Descripcion artística de la Catedral de Sevilla. Sevilla 1804.
J. A. Cean-Bermudez: Sevilla artistica. Sevilla 1841.
Theodor von Bernhardi: Napoleon I. Politik in Spanien. In Heinrich von Sybels Historischer Zeitschrift. 40. Bd. (Neue Folge 4. Bd.) Nr. IX S. 471—511. München 1878.
P. Francisco de Bilches: Santos y Santuarios del Obispado de Jaén y Baëza. Jaén 1654.
E. Blasco: Madrid pintoresco. Madrid 1904.
Bosarte: Viage artístico a varios pueblos de España. Madrid.
Max von Boehn: El Greco, im Museum X 10. S. 37—40.
Rafael Breñoso y Joaquin Mª de Castellarnau: Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso. Madrid 1884.
Bruno Bucher: „Mit Gunst“ aus Vergangenheit und Gegenwart des Handwerks. S. 285—318. Leipzig 1886.
Juan de Butron: Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Madrid 1626.
J. Naguera Camoccia: Escorial á la vista. Guía descriptiva del Real Monasterio, Templo y Palacio de San Lorenzo del Escorial. Madrid 1899.
F. Canella y O. Bellmunt: Guía General del viajero en Asturias. 1. Auflage. Gijon 1899.
A. F. Casanova: Monografia de la Catedral de Santiago. Boletin de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid 1902.
Francisco Xavier de Castañeda: Relación de los solemnos aparatos magníficos afectuoses festejos y aclamaciones festivas, con que en la Imperial Ciudad de Toledo, Primada Metrópoli de España, se celebró la colocacion de Christo Sacramentado, hecha al dia 9 de Junio del año de 1732 al nuevo magnífico Trasparente . . . Toledo 1732.
Adolfo de Castro: Historia de Cadiz y sa provincia desde los remotos tiempos hasta 1814. Cadiz 1858.
Manuel de Castro: Episcopologio Vallisoletano. Valladolid 1904.
José Caveda: Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España. Madrid 1848. Aus dem Spanischen übersetzt von Paul Heyse, herausgegeben von Franz Kugler, Stuttgart 1858.
Juan Alvarez de Colmenar: Les délices de l'Espagne. Leyden 1707.
Pablo Pérez Costanti: Notas Compostelanas (Monografías históricas). Santiago 1905 u. ff.

Pablo Pérez Costanti: Biografía del Escultor Ferreyro. Santiago 1898.
G. Dehio und v. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1887 u. ff.
Alfred Demiani: Burgos eine Stätte gotischer Kunst in Spanien. Zeitschrift für Bildende Kunst. Leipzig 1906.
Denifle: Die Konstitutionen des Predigers-Ordens vom Jahre 1228, im Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters. Band 1. S. 165 ff. Die Konstitutionen in der Redaktion Raimunds von Pennafort. Niedergeschrieben 1238—40. Im Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters. Band 5. S. 531—564.
Rob. Dohme: Kunst und Künstler. 6. Band. 3. Abt. Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts. Unter Mitwirkung von J. Beavington-Atkinson. J. Janitsch, H. Lücke, C. A. Regnet, J. E. Wessely herausgegeben. Leipzig 1880.
Gustav Ebe: Architektonische Raumlehre, Entwicklung der Typen des Innenbaues. Band 2. Renaissance, Barock und Neuklassik. Dresden 1901.
Gustav Ebe: Die Spät-Renaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin 1886.
España artistica y monumental: Serie III: Monumentos arquitectonicos de España y escultores. Madrid 1889. Neue Auflage: s. daselbst.
Modesto Falcón: Salamanca artística-monumental. Madrid 1848.
E. Serrano Fatigati: Los escultores de la Granja Renato Fremin y Juan Tierri. La Illustración Española. 1902.
Schulcz Ferencz: Gerona, 1. Heft der Denkmäler der Baukunst in Originalaufnahmen. Leipzig 1869.
A. López Ferreiro: Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela. Santiago 1902.
P. M. Fr. Enrique Florez: España Sagrada. (Nach seinem Tode 1773 vollendet von P. M. Fr. Manuel del Risco.) Madrid 1750 ff.
Richard Ford: A Handbook for Travellers in Spain. 2 Teile. 7. Auflage. London 1889.
W. Fred: Madrid. 43. Band der von Richard Muther herausgegebenen Kunst. Berlin 1906.
P. B. Gams: Die Kirchengeschichte von Spanien. 5 Bände. Regensburg 1862—79.
Wilhelm Gail: Erinnerungen aus Spanien. München 1837.
W. M. Gallichan: The story of Sevilla with 3 chap. on the artists by C. G. Hartley. New York 1903.
A. Gascón de Gator: Zaragoza artistíca. Zaragoza 1890.
J. M. Geofrin: Noticias de los prinzipales monumentos históricos de Sevilla. Sevilla o. D.
José Gestoso: Sevilla monumental y artística. Sevilla 1889.
Richard Golsche: Die Alhambra und der Untergang der Araber in Spanien. Berlin 1854.
Fernan Araujo Gomez: Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia. Madrid 1885.
Padre D. Guarino Guarini, clerico regulare: Architectura civile. Opera Postuma dedicata á Sua Sacra Reale Maestá. Turino 1737.
Cornelius Gurlitt: Geschichte der Kunst. 2. Band. Stuttgart 1902.
Cornelius Gurlitt: Geschichte der neueren Baukunst, von Jakob Burkhardt, Wilhelm Lübke und Cornelius Gurlitt. 5. Band: Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und Klassizismus. 1. Abteilung: Geschichte des Barockstiles in Italien. 1887. 2. Abteilung: erster Teil: Belgien, Holland, Frankreich, England. 1888. Zweiter Teil: Deutschland. 1888. Stuttgart 1887—88.
Johann Graus: Eine Rundreise in Spanien, ein Führer zu seinen Denkmalen, insbesondere christlicher Kunst. Würzburg-Wien, Verlag von Leo Woerl, ohne Datum nach 1886.
G. s. Großer illustrierter Führer durch Spanien und Portugal. Wien 1892.
A. Hart: Tapestry, its origin and uses, III, Madrid Royal Palace Tapestries. Connaisseur V. 1902.
Albrecht Haupt: Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Zeiten Emmanuels des Glücklichen bis zu dem Schlusse der spanischen Herrschaft. 1. Band: Lissabon und Umgegend. 2. Band: Das Land. Frankfurt a. M. 1890—95.
Pedro de Herrera: La capilla del Sagrario de la santa Iglesia de Toledo.
V. S. Huber: Skizzen aus Spanien. (4 He.) Göttingen 1828—35.
V. A. Huber: Spanische Nationalität und Kunst im 16. und 17. Jahrhundert. Berlin 1852.
A. Danvila Jaldero: La Arquitectura Churrigueresca in: Historia y Arte, revista mensual ilustrada. Herausgegeben von Adolfo Herrera und José Ortiga Munilla. 2. Jahrgang. Nr. 14, S. 21—25. Madrid, April 1896.
A. Danvila Jaldero: Francisco Sabatini, la puerta de Alcalá, in Historia y Arte, revista mensual ilustrada. Herausgegeben von Adolfo Herrera und José Ortega Munilla. 2. Jahrgang. Nr. 18. S. 118—120. Madrid, August 1896.
Joly: Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten: Spanien Wittenberg 1907.

Max Junghaendel und Cornelius Gurlitt: Die Baukunst Spaniens in ihren hervorragendsten Werken. Dresden, Gilbers'sche Hof-Verlagsanstalt. J. Bleyl 1893.
Max Junghaendel und Cornelius Gurlitt: Die Baukunst Spaniens, dargestellt in ihren hervorragendsten Werken Aufnahmen nach Auswahl von D. Pedro de Madrazo, Text der deutschen Ausgabe Cornelius Gurlitt. Text der spanischen Ausgabe Pedro de Madrazo. Dresden 1898.
C. Justi: Anfänge der Renaissance in Granada. Aus Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen. 12. Band. Berlin 1891.
C. Justi: Der Baumeister des Schlosses la Calahorra. Im 12. Band des Jahrbuches der Königlich preußischen Kunstsammlungen, S. 224—226. Berlin 1891.
C. Justi: Juan de Flandes, ein niederländischer Hofmaler Isabella der Katholischen. Aus Band 8 des Jahrbuches der Königlich preußischen Kunstsammlungen. S. 157 ff.
C. Justi: Die Kathedrale von Granada und Diego de Siloe. Aus Zeitschrift für christliche Kunst. 1896.
C. Justi: Bartolomé Ordoñez und die Königsgräber zu Granada. Aus Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen. 12. Band. Berlin 1891.
C. Justi: Lombardische Bildwerke in Spanien. Aus Band 13 des Jahrbuches der Königlich preußischen Kunstsammlungen. I. Pace Gazini. S. 3—22. II. Die Aprile aus Corona. S. 68—90. Berlin 1892.
C. Justi: Kardinal Don Pedro Gonzalez de Mendoza und seine Stiftungen. Aus Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen. 22. Band. S. 217—223. Berlin 1901.
C. Justi: Domenico Theotocopuli von Kreta. Aus Zeitschrift für bildende Kunst. 1897—98. S. 213—218.
C. Justi: Philipp II. als Kunstfreund. In Dr. C. v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst. Band 16. S. 305—312, 342—355. Leipzig 1881.
C. Justi: Die Kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos. Vortrag gehalten am Winckelmannstage 1891. In Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland. Heft 93. Bonn 1892.
C. Justi: Murillo. Leipzig 1892.
C. Justi: Diego Velazquez und sein Jahrhundert. 2 Bände. Bonn 1888.
M. Kayserling: Geschichte der Juden in Spanien und Portugal. Berlin 1861—67.
Alex. de Laborde: Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. 4 Bände. Paris 1806—20.
Paul Lafond: Domenikos Theotocopuli dit el Greco. In Les Arts Nr. 58. Paris 1906.
M. Lafuente: Historia general de España. Madrid 1850—54.
Vicente Lampérez y Romea: Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana de España. Madrid 1903.
Vicente Lampérez y Romea: Historia de la arquitectura cristiana. Barcelona 1904.
Vicente Lampérez y Romea: Arte mudéjar y del Renacimiento (Résumen). Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, VII Tom. 9. S. 389—390. 1903.
Vicente Lampérez y Romea: Las Catedrales gallegos. In la Illustración Española y Americana. 1902.
Vicente Lampérez y Romea: Historia de la Arquitectura cristiana española. Vortrag, gehalten im Ateneo científico, literario y artístico de Madrid. Escuela de estudios superiores, curso de 1904 à 1905. Lista de Professores y asignantes. Programas, Memoria de secretaria, referente al curso de 1903 á 1904. Madrid 1904. S. 55—69.
Maison Laurent: Nouveau Guide de Touriste en Espagne et Portugal, Itinéraire Artistique. Madrid.
A. Germond de Lavigne: Espagne et Portugal. Paris 1883.
Eugenio Llaguno y Amirola: Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, desde su Restauracion por el exemo, señor D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y Documentos por D. Juan Agustin Cean-Bermudez, Censor de la Real Academia de la Historia, Consiliario de la de S. Fernando é individuo de otras de las bellas artes. 4 Bände. Madrid 1829. (Chronologisch geordnet.)
Teodoro Llorente: Valencia. Barcelona 1887.
Fr. Lorinser: Reiseskizzen aus Spanien. Regensburg 1855—58.
W. Lübke: Geschichte der Architektur. 4. Auflage. Leipzig 1870.
W. Lübke-M. Semrau: Grundriß der Kunstgeschichte. III. Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko. Stuttgart 1905.
Ludwig Salvator, Erzherzog von Toskana: Die Balearen in Wort und Bild geschildert (5 Teile). Leipzig 1869—83.
Erzherzog Ludwig Salvator, J. Graus, R. Kirchberger, Freiherr von Bibra, Mrs. Will-Threlfall: Spanien in Wort und Bild; aus: Die Welt in Wort und Bild. Würzburg 1894.
Pascual Madoz: Diccionario geográfico-statístico-histórico de España y sus posessiones de ultramar. Madrid 1846—49. 16 Bände (alphabetisch nach Städten geordnet).

Pedro de Madrazo: La Arquitectura de España, estudiata en sus principales monumentos por el arquitecto Max Junghaendel. Texto sumario por D. Pedro de Madrazo. Dresden 1898.

Pedro de Madrazo: Recuerdos y Bellezas de España. Madrid-Cordova 1855.

Pedro de Madrazo: Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España desde Isabel la Catolica hasta la formacion del Real Museo del Prado de Madrid. Barcelona 1884. Biblioteca „Arte y Letras".

Pedro de Madrazo: España sus monumentos y artes naturalaza é historia. Cordoba. Barcelona 1884. Sevilla y Cadiz. Barcelona 1886. Novarra y Logroño. Barcelona 1886.

Franc. Pi. Margall: Granada, Jaén etc. Barcelona 1885.

W. Maurenbrecher: Geschichte der katholischen Reformation. 1870.

Francisco del Paula Mellardo: Guía del viajero en España. 5. Auflage, stark vermehrt. Madrid 1852.

Pedro Salazar y Mendoza: Crónica de el gran Cardenal de España D. Pedro Gonzalez de Mendoza . . . Toledo 1625.

J. Freiherr von Minutoli: Altes und Neues aus Spanien. 2 Bände. Berlin 1854.

J. Martí y Monsó: Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos. Valladolid 1898—1901.

Monumentos arquitectónicos de España: Publicados á expenses del Estado bajo la direccion de una comission especial, creada par el Ministro de Fomento. Comission: D. Anibal Alvarez, D. Francisco Jareño, D. Jerónimo de la Gándera, D. Pedro de Madrazo, D. José Amador de los Bios, D. Manuel de Assas. 89 Teile. Madrid 1859—76.

Manuel Gómez Moreno: Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra. Madrid 1885.

O. Mothes: Illustriertes Baulexikon. 3. Auflage, 4 Teile. Leipzig 1874.

Hermann Alexander Müller und Hans Wolfgang Singer: Allgemeines Künstlerlexikon: Leben und Werke der berühmtesten Künstler. 3. Auflage. Frankfurt 1905. 4 Bände. Nachträge und Berichtigungen dazu von Hans Wolfgang Singer. Frankfurt 1906.

Manuel Murguía: El Arte en Santiago, durante el siglo XVIII y noticia de los artistos que florecieron en dicha ciudad y centuria. Madrid 1884.

Manuel Murguía: Galicia. Barcelona 1889.

Guiseppe Novi: La fabricazione della Porcellana in Napoli e dei Prodotti Ceramici affini. Napoli 1879.

Guiseppe Novi: La fabricazione della Porcellana in Napoli e dei Prodotti Ceramici affini, i continuatori delle tradizioni die Capodimonte. Napoli 1879.

Pedro Orcajo: Historia de la catedral de Burgos. 16. Auflage. Burgos 1901.

Ramon Ortéga: Guía práctica de Valencia. Valencia 1898.

Vda de Ortéga: Rucuerdo de Valencia. Valencia.

Blas Ortiz: Descripcion del Templo Toledono.

Josef Ortiz: Viaje arquitectónico antiquario de España. Madrid 1807.

H. O'Shea: Guide to Spain. London 1865.

Don Antonio Palomino Velasco: Las Vidas de los Pintores y Estaduarios Eminentes Españoles que con sus Heroyeos obras han ilustrado la Nacion: y de aquellos Estrangeros illustres que han concurrido en estas Provincias, y las han enriquecido, con sus Eminentes Obras. Londres 1742.

Vizconde de Palazuelos: Toledo, guía artístico-práctica, version francesca de Mr. Charles Docteur, dibujos a pluma de S. Azpiazu, fotograbados de Laurent, plano topografico. Toledo 1890.

F. J. Parcerisa: Recuerdos y bellezas de España. Madrid o. D.

Roman Parro: Toledo en la mano. Toledo 1857.

L. Passarge: Aus dem heutigen Spanien und Portugal. Leipzig 1883.

J. D. Passavant: Christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1883.

Andrés Maria Pérez y Ildefonso Fernando y Sanchez: Guía Histórica y descriptiva del monasterio de San Lorenzo de el Escorial. Madrid 1904.

J. Gestoso y Pérez: Guía artística de Sevilla, Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles y noticia de las preciosidates artístico-arqueológicas que en ellos se conservan. 4. Auflage. Sevilla 1900.

P. Rafael Perez, d. l. comp. de Jesus: La Santa Casa de Loyola, Estudio historico ilustrado (con las licencias necesarias). Bilbao 1891.

Martin Philippson: Philipp II. von Spanien und das Papsttum. In Heinrich von Sybels Historischer Zeitschrift. 39. Band. (Neue Folge III. Band) Nr. IX und XI, S. 269—315, 419—457.

Pablo Piferer y Franc. P. Margall: Cataluña. Barcelona 1884.

Antonio Pirala: Provincias Vascongadas. Barcelona 1885.

Eugène Plon: Leone Leoni sculpteur de Charles V et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II par Eugène Plon eaux fortes de Paul le Rat. Paris 1887.

Antonio Ponz: Viaje de España en que se da Noticia de las casas mas apreciables y dignos de saberse que hay en ella. Su autor D. Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de S. Fernando, Individuo de la Real de la Historia y de las Reales Sociedades Bascongada y Económica de Madrid. Dedicado al Principe nuestro Señor. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Madrid 1776.

Andrew N. Prentice, Archt.: Renaissance Architecture and Ornament in Spain. A series of examples selected from the purest works executed between the years 1500—60. Measured and drawn together with short descriptive text by . . . London 1888.

José Quadrado: Valladolid, Palencia y Zamora. Barcelona 1885. Asturias y Leon. Barcelona 1885. Salamanca, Avila y Segovia. Barcelona 1886. Aragon. Barcelona 1886.

José Quadrado y Vicente de la Fuente: España, sus monumentos y artes, su naturaleza y Historia: Castilla Nueva. Barcelona 1883.

J. G. von Quandt: Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Spanien. Leipzig 1850.

A. Raguenet: Petits édifices historiques, recueillies par A. Raguenet, Architecte à Paris. 1100, 1101, 1102; 1195—99.

Luis Ramirez y de las Casas Deza: Descripción de la Catedral de Cordoba. Cordoba 1853.

Leopold von Ranke: Die Osmanen und die spanische Monarchie im 16. und 17. Jahrhundert. 3. Ausgabe. Berlin 1857.

Leopold von Ranke: Weltgeschichte. Neunter Teil, 1. Abteilung: Zeiten des Überganges zur modernen Welt, 2. Abteilung: Über die Epochen der neueren Geschichte. Herausgegeben von Alfred Dove und Georg Winter. Leipzig 1888.

Ramon de Mesonero Renanos: Manual de Madrid.

Camillo Minieri Riccio: Notizie intorno alle ricerche fatte della R. Fabrica della Porcellana di Napoli par rinvenire materiale e perfezionarse siempre più la manifattura della pasta della porcellana, le sue doraturo e le miniature. Napoli 1878.

Camillo Minieri Riccio: La Fabrica della Porcellana in Napoli e sue vicende. Napoli 1878.

Camillo Minieri Riccio: Gli Artifici ed i Miniatori della Real Fabrica della Porcellana di Napoli. Napoli 1878.

J. Amador de los Rios: Sevilla pintoresca, é descripcion de sus mas célebres monumentos artisticos. 1844.

J. Amador de los Rios, José y Juan de Dios de la Roda y Delgado: Historia de la villa y corte de Madrid. Madrid 1860—64.

Rodrigo Almador de los Rios: Burgos. Barcelona 1888.

A. Fernandez de los Rios: Guía de Madrid, Manual del Madrileño y del Forastero. Madrid 1876.

Juan Félix Francisco de Rivarola y Pineda: Monarquía Española y Blasón de su Nobleza. Madrid 1736.

J. Roca y Roca: Barcelona en la mano, Guía de Barcelona y sus alrededores. Barcelona 1895.

Theodor Rogge: Ein Palast Andrea Sansovinos in Portugal. Aus Zeitschrift für bildende Kunst, 7. Folge 1896, S. 280—282.

M. Mesonero Romanos: El arte en las iglesias de Madrid, Las Descalzas Reales. In La Illustración Española. 1903,

José M. Fernandez Sanchez y Francisco Freire Barreiro: Guía de Santiago y sus alrededores. Santiago 1885.

Francisco Diaz Sanchez: Guía de la Villa y Archivo de Simancas. Madrid 1885.

P. Fr. de los Santos: Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, unica maravilla del mundo. Fábrica del prudentissimo Rey Felipe segundo. Coronada por el Catolico Rey Felipe cuarto, el Grande, con la magestuosa obra del Panteon y translacion de los cuerpos Reales. Reedificada por Nuestro Rey y Señor Carlos II. despues del incendio y nuevamente exornada con las excelentes pinturas de Lucas Jordan. 1698. Mit Stichen von Pedro Villafranca.

A. F. von Schack: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 1845.

Adolf Friedrich Graf von Schack: Perspektiven. 2. Band, S. 236—330. Stuttgart 1894.

A. Schmarsow: Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig 1897.

Karl Eugen Schmidt: Cordoba und Granada. (Berühmte Kunststätten Nr. 13.) Leipzig 1902.

Karl Eugen Schmidt: Sevilla. Tr. p. h. Peyre, Paris Laurens 1902.

Karl Eugen Schmidt: Spanische Tore. In Weite Welt XXII, S. 1520—1526. Leipzig 1903.

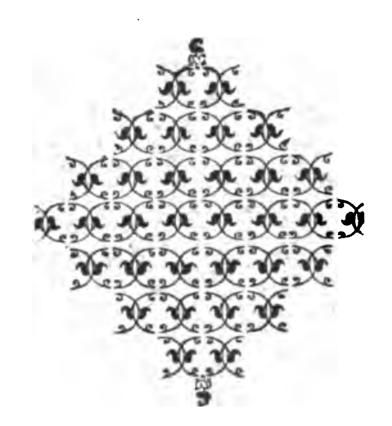
Karl Eugen Schmidt: Das spanische Versailles. In Weite Welt XII, S. 950—956. Leipzig 1902.

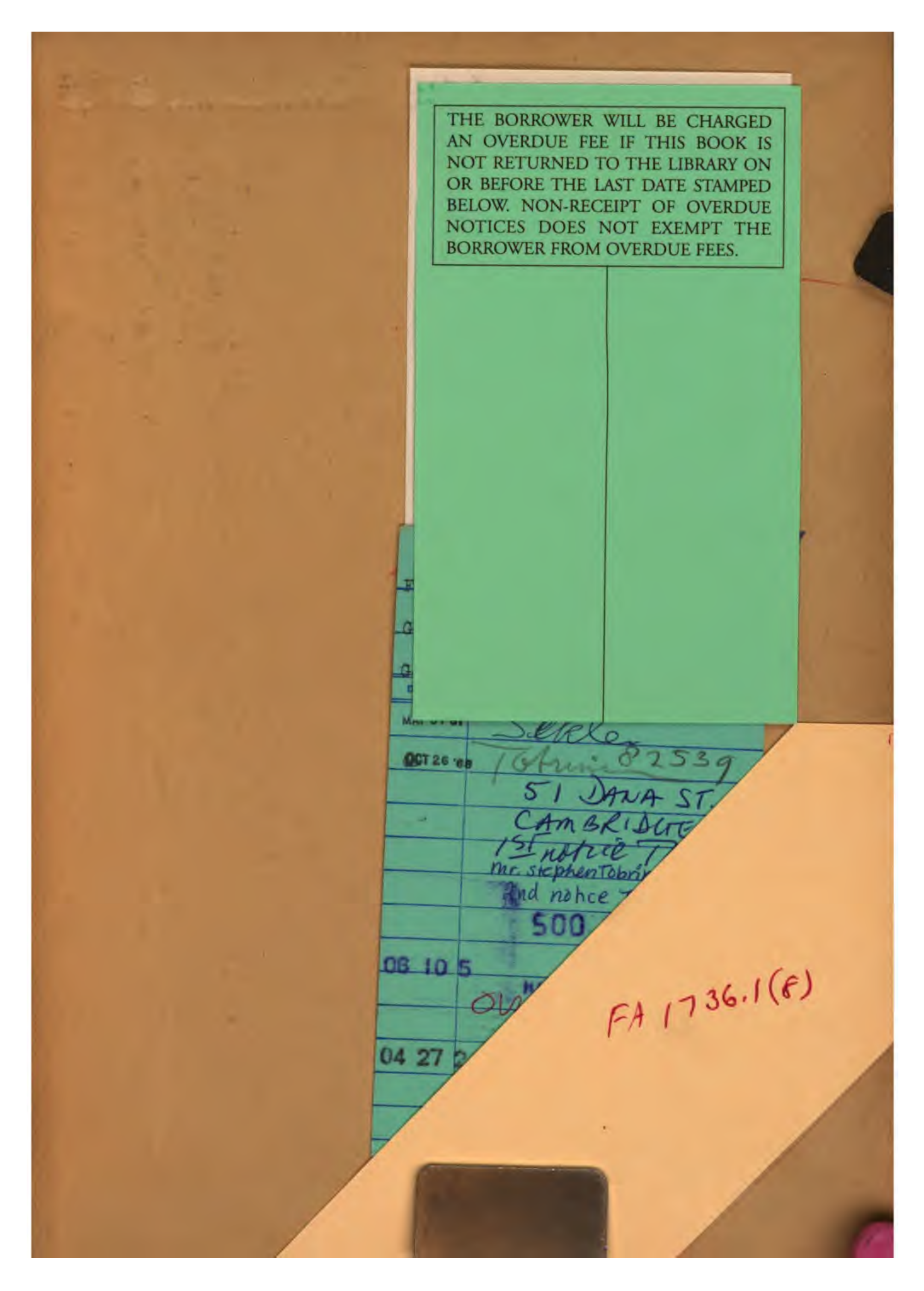
P. F. J. de Siguenza: Historia primitiva del Monasterio del Escorial la mas rica en detalles, de cuantas se han publicado. Escrita en el siglo XVI por el P. Fr. J. de Siguenza, bibliotecario del monasterio y primer historiador de Felipe II. Arreglada por D. M. Sanchez y Pinelles 1881.

Th. Simons: Spanien, illustriert von Alex. Wagner. Berlin 1882.
Adolf Stern: Katechismus der allgemeinen Literaturgeschichte. 3. Auflage. Leipzig 1892.
W. Stirling: Annals of the artists of Spain. London 1848.
Franz von Stockhammern: Burgos, Escorial. Aufsätze in der Allgemeinen Zeitung. München 1906.
George Edmund Street: Some Account of gothic architecture in Spain. 2. Auflage. London 1869.
Thruston Thompson: The cathedral of Santiago de Compostela. London 1868.
F. M. Tubino: Estudios sobre el arte en España. Sevilla 1886.
Constantin Uhde: Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1889—1892.
Francisco del Paula Vallador: Guía de Granada. Granada 1890.
Genardo Perez de Villa Amil: Text von D. Patricio de la Escosura. España Artística y Monumental. Paris 1842—50.
José Villaamil y Castro: el Hospital de Santiago de Compostela in Galicia Historica, Revista bimestral par D. Antonio López Ferreiro. Santiago 1903.
Manuel Perez-Villamil und Francisco de Laiglesia: Artes é Industrias del Buen Retiro, la fábrica de la china el laboratorio de piedras duras y mosaico obradores de bronces y marafiles por D. Manuel Perez-Villamil con una carta prologo del Exemo. Sr. D. Francisco de Laiglesia y 30 fototipias representando 136 obras. Madrid 1903.
Juan de Vera Tassis y Villarcal: Noticas historiales de la enfermedad muerte y exequias de la referida Reina. Madrid 1690.
Conde de la Viñaza: Adiciones a los siglos XVI, XVII, XVIII del Diccionario de Cean-Bermudez por el conde de la Viñaza: Revista de ciencias historicas IV. 1887.
C. A. Wilkens: Geschichte des spanischen Protestantismus im 16. Jahrhundert. Gütersloh 1888.
Dr. Moritz Willkomm: Die Halbinsel der Pyrenäen, eine geographisch-statistische Monographie, nach den neuesten Quellen und nach eigener Anschauung bearbeitet von Dr. M. W. Leipzig 1855.
Dr. M. Willkomm: Die Pyrenäische Halbinsel. (3 Teile.) Prag 1884—86.
H. Wölflin: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien. München 1888.
M. D. Wyatt: Architects note-book in Spain. London 1872.
R. P. Fr. A. Ximenez: Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico temple, panteon y palacio; Compendiada de la descripcion antigua, y exornada con muevas vistosas laminas de su planta y montea; Aumentada con la noticia de varias grandezas y alhajas, con que han ilustrado los Católicos Reyes aquel maravilloso edificio, coronada con un tratado apendice de los insignes profesores de las Bellas artes: Estatuaria, Arquitectura y Pintura, que concurreron á su fundacion por el R. P. Fr. A. Ximenez. 1764.
Ernst Zimmermann: Porzellansammlungen Italiens. In Keramische Monatshefte, III. Jahrgang, Heft X, Oktober 1903, S. 151—154.
Ernst Zimmermann: Ein Zimmer aus Porzellan. In Sprechsaal 1904, S. 600—601.
Lucas Zintora: Carta apologética del Sagrario de Sevilla. Sevilla 1777.
O. N. . . . Guía descriptiva de las S. A. Metropolitana Basilica y relicario de Santiago de Compostela. Santiago 1892.
O. N. . . . La Fuente de la Cibeles. In Historia y Arte, Revista mensual ilustrada, herausgegeben von Adolfo Herrera und José Ortega Munilla. 2. Jahrgang. Madrid, Juli 1896, Nr. 17, S. 99—100.
O. N. . . . Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comunmente del Escorial, escrita por el bibliotecario de S. M. en dicho monasterio. Madrid 1849.

Berichtigungen

Audiencia S. 18 Z. 36
Cincinnati S. 55 Z. 10
Rizi S. 55 Z. 10, S. 144 Z. 22, S. 163 Z. 40, S. 164 Z. 2, S. 166 Z. 24, S. 325 Z. 5
Alcántara S. 59 Z. 39
Gerónimo S. 60 Z. 31
Andrés S. 61 Z. 5, S. 71 Z. 38, S. 175 Z. 21
Jeréz S. 97 Z. 6
15**9**2 (statt 1562) S. 100 Z. 26
23. Juni (statt 2.) S. 100 Z. 28
Cano S. 106 Z. 2, S. 142 Z. 2, S. 143 Z. 24 und Kopf, S. 144 Z. 26, 40, 50, S. 145 Z. 6, 8, 14, 16 und Kopf, S. 147 Kopf, S. 148 Z. 15, 36, 40, 46, S. 149 Z. 2, 7 und Kopf, S. 151 Z. 10, 25, S. 156 Z. 1, S. 157 Z. 41, 43, 46, S. 199 Z. 2, S. 211 Z. 3, S. 212 Z. 20, S. 216 Z. 5, S. 217 Z. 2, S. 222 Z. 44, S. 231 Z. 3 und Kapitel VI Überschrift
Rafael S. 127 Z. 48
Barbás S. 133 Z. 22
Pendentif S. 146 Z. 15, 27
168**5** (statt 1683) S. 164 Z. 2
1**7**34 (statt 1634) S. 169 Z. 18
Noticias S. 169 Z. 33
Trasparente S. 186 Z. 18, S. 187 Z. 15, 22, S. 188 Z. 1, S. 189 Z. 16, 32, 37, S. 190 Z. 1
Juan de Valdés Leal S. 199 Z. 4
P. **Cotan** S. 212 Z. 21
de Mendoza S. 214 Z. 16
Lucas (Antonio) Ferro Caabeiro S. 224 Z. 15, S. 235 Z. 2
17**56** (statt 1765) S. 227 Z. 26
Marzo S. 254 Z. 9
Sancti S. 258 Z. 21
Raguenet S. 265 Z. 2
Subisati S. 287 Z. 44
Frémin S. 294 Z. 6
Pozzo S. 295 Z. 1
Felipinos S. 352 Z. 9, S. 353 Z. 3, 5
Triunfo S. 373 Z. 40




THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.
OCT 26 '68
51 DANA ST.
500
FA 1736.1(F)